

Paul Buhle y Dave Wagner

Anti Machado
Libros

LA IZQUIERDA DE HOLLYWOOD

LA HISTORIA NO CONTADA DE LAS PELÍCULAS DE LA ÉPOCA DORADA

PENSAMIENTO



Paul Buhle y Dave Wagner

Anti Machado
Libros

LA IZQUIERDA DE HOLLYWOOD

LA HISTORIA NO CONTADA DE LAS PELÍCULAS DE LA ÉPOCA DORADA

PENSAMIENTO



Paul Buhle y Dave Wagner

LA IZQUIERDA DE HOLLYWOOD

**La historia no contada de las películas de la época
dorada**

Traducción de

Virginia Villalón y Miguel Hernández Sola



EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

Título original: Radical Hollywood

© 2002 by Paul Buhle and Dave Wagner

© de la traducción: Virginia Villalón y Miguel Hernández Sola

© de la presente edición: Machado Grupo de Distribución, S.L.

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

ISBN: 978-84-9114-317-8

Índice

[Introducción](#)

[1. El destino del guionista](#)

[2. El New Deal, el ascenso de la izquierda de Hollywood y la cuestión judía](#)

[3. Género producido: El mundo radical de las películas B](#)

[4. ¿Éxito a cualquier precio? El cine del New Deal y el marketing del Frente Popular](#)

[5. Guerra en dos \(o tres\) frentes](#)

[6. Teoría y comentario fílmico a mitad de trayecto](#)

[7. Política y mitología del arte cinematográfico. La época negra](#)

[8. Hacia el amargo final](#)

Epílogo

A la memoria de
Abraham Polonsky, 1910-1999

Introducción

En 1951, el año de la fatídica (y fatal) segunda ronda de citaciones del Comité de Actividades Antiamericanas emitidas contra comunistas y antiguos comunistas de Hollywood, el guionista Michael Wilson fue llamado a testificar. Se negó a cooperar y de ahí en adelante la mayor parte de sus mejores trabajos los hizo en el extranjero. Recién llegado a la fama por *Un lugar en el sol*, su adaptación ganadora de un Óscar de la novela clásica de Theodore Dreiser *Una tragedia americana*, Wilson era solo uno entre las docenas de cineastas americanos que se fueron a Europa. En aquellos momentos, parecía que en todas partes había exiliados de Hollywood, trasladándose hacia el sur, a México o mudándose hacia el este a las mismas latitudes que habían visto a tantos artistas e intelectuales de lengua alemana huir de Europa hacia California no hacía tanto tiempo. Entre los últimos estaba el compositor austríaco Arnold Schoenberg, en quien su compañero de exilio californiano Theodor Adorno había situado la genialidad de la música del siglo xx.

Encontramos a Schoenberg en Los Ángeles, más concretamente en el acomodado barrio de Brentwood, durante aquella larga y difícil primavera de 1951. En uno de esos momentos inolvidables que cristaliza en un instante y en un lugar, una antigua estudiante describía la escena que se encontró cuando se presentó a cenar en casa del compositor. Schoenberg acababa de descubrir la televisión, contaba ella, y “no se podía estar más embelesado que él cuando nos sentamos frente a Hopalong Cassidy con nuestras bandejas sobre las rodillas”¹.

La idea de que el creador de *Verklärte Nacht* y *Moses und Aron* e inventor del sistema musical dodecafónico que dominaba la música seria del siglo xx, podía en su último año de vida caer ensimismado con un vaquero para niños derriba algunos conceptos sobre el decoro cultural. Es como si Christopher Newman, el personaje de Henry James, tan ávido de cultura europea en *El Americano* (1878), hubiera cruzado toda Europa para estudiar su historia en sus catedrales y luego, mutado en un “hombre nuevo”, regresar a Estados Unidos para adquirir un sentido de futuro contemplando las vulgares cabinas y moteles de carretera.

¿Cómo se podría conciliar esta imagen con la afirmación de su compañero de exilio Theodor Adorno de que el compositor “proclama el fin del infantilismo de

una sociedad que ha sabido siempre que solo se toleraría mientras permitiera a sus miembros una cuota de felicidad juvenil”². Para un observador corriente de derechas o de izquierdas puede que no hubiera conciliación, simplemente una imagen trágica de artista y estudiante, bandeja y televisor en la capitulación de un gran artista a la banalidad de la cultura popular.

Pero este sería un punto de vista ignorante y superficial. Si verdaderamente siguiéramos la mirada de Schoenberg a la televisión, podríamos encontrar lo que atraía realmente su interés. Quizá estaba viendo una película de Hoppy del año 1943 titulada *Colt Comrades* [Compañeros de revólver]. Si era así, puede que el anciano músico reconociera en ella algún destello lejano del espíritu crítico europeo. Aquí Hopalong Cassidy desenmascara y destruye el monopolio de la cría de ganado de un banquero, formulando un código de “Sin justicia no hay paz” cuando la ley del banquero se revela como una ley del linchamiento. El guionista era el mismo Michael Wilson, llamado a convertirse en uno de los más influyentes del medio, con tres títulos en la lista de los cien más acreditados del American Film Institute –dos de ellos, *Lawrence de Arabia* y *El puente sobre el río Kwai*, escritos bajo otros nombres–, y al que se le restituyeron los honores solo tras su muerte prematura.

En 1943, la influencia de la izquierda de Hollywood había estado en su cúspide e incluso los wésterns de serie B estaban a menudo llenos de este espíritu crítico como en los otros tres guiones de Wilson escritos para Hoppy. Sin embargo, supongamos otra cosa, Schoenberg estaba viendo la *Border Patrol* [Patrulla de frontera] de Wilson (notable también por el debut en pantalla de Robert Mitchum). En esta historia, nuestro viejo héroe pone fin al reinado de terror del propietario de una mina de plata justo al norte de la frontera mexicana. Uno de los wésterns más sofisticados hechos nunca en términos históricos de raza y región, cuyo tratamiento del legado de la colonización es el segundo tras el drama épico del escritor simpatizante de izquierdas y posteriormente testigo semiamistoso Melvin Levy sobre el legendario bandido mexicano-americano Joaquín Murieta en *Robin Hood of El Dorado* [Robin Hood de El Dorado] (1939)³. Este primer Robin Hood de la pantalla escapa a las montañas cuando cuarenta y nueve blancos asesinan a su familia y forma una banda guerrillera de resistencia antes de ser asesinado por vengadores. El Hoppy de Wilson se da cuenta de que los mexicanos que viajan hacia el norte a trabajar en una mina de plata de un blanco han sufrido el mismo destino que siglos atrás los indios de la región bajo los conquistadores: se convierten en esclavos y no se vuelve a saber nada de ellos.

Hoppy y su secuaz juran seguir el rastro de los mexicanos desaparecidos. Lo que encuentran es una explotación minera no demasiado diferente de la compañía minera en el celebrado guion de Wilson que apareció exactamente una década después en la lista negra (y desapareció inmediatamente tras ser impedida de forma eficaz su exhibición comercial), La sal de la Tierra. El propietario de la mina en la historia de 1943 había secuestrado de hecho a los trabajadores mexicanos. Hace prisionero a Hoppy y a sus amigos por entrar ilegalmente en su propiedad e intenta llevarlos a juicio en su propio tribunal. Impávido, Hoppy pronuncia un vigoroso discurso a los trabajadores, les ayuda a liberarse e informa al jefe de la mina que pronto se enfrentará a las acusaciones de trabajo forzado y servidumbre, hechos ilegales por el New Deal, aunque rara vez se obligaba a su cumplimiento.

El atractivo universal de Hoppalong Cassidy y del wéstern iban a ser más tarde cuidadosamente analizados por el crítico francés católico radical Andre Bazin. En su ensayo clásico “El wéstern: el cine americano por excelencia”, Bazin escribió:

La perdurabilidad del héroe y de las tramas del wéstern han quedado demostradas hace poco por el éxito fabuloso en televisión de las películas antiguas de Hoppalong Cassidy. El wéstern no tiene edad. Su atractivo universal es aún más asombroso que su supervivencia histórica. ¿Qué interés puede tener para árabes, hindúes, latinos, germanos o anglosajones, entre los que el wéstern ha tenido un éxito ininterrumpido?... El wéstern debe poseer algún secreto mayor que simplemente el de su juventud. Debe ser un secreto que en cierto modo le identifica con la esencia del cine⁴.

Abraham Polonsky, considerado durante medio siglo y hasta su muerte el sabio marxista de los radicales de Hollywood, añadía que géneros como el wéstern (incluido su propio antiwéstern El valle del fugitivo, lejos de ser creados para las películas, en realidad volvían a recuperar narraciones míticas tan antiguas como las historias de campamento. El cine, la única forma artística realmente nueva en siglos, proporcionaba el medio perfecto para esta recuperación por su poder de evocación para el público⁵.

Hopalong Cassidy, ideado por su inteligente creador como la encarnación en la cultura popular de Franklin D. Roosevelt –con su cabello blanco, su risa contagiosa y su pierna coja– llevaba de este modo el mensaje del New Deal al centro del mito norteamericano. Los escritores y directores de Hoppy no fueron los únicos en dar la vuelta a la narración de los “Conquistadores del Oeste” de la edad dorada de Hollywood. Que auténticos agentes del FBI vigilaran atentamente al principal director de wésterns John Ford (culpable de tener demasiados amigos en los lugares equivocados y demasiados respaldos a sus actividades) como un comunista en potencia, que guionistas de izquierdas consideraran las históricas llanuras abiertas como localización del pecado original de la América europea (el saqueo de la tierra y el exterminio de los indios) pero también, en manos de un chico nacido en Oklahoma, Michael Wilson, la posibilidad de redención, no podía ser tan solo una coincidencia.

Y no lo era. Un crítico en The New York Times Book Review en septiembre de 1944, en un comentario acerca de la publicación de un grueso volumen de actas procedentes de un congreso de medios de perfil alto celebrado el año anterior en Los Ángeles, hacía una observación extraordinaria: “Los dibujantes y escritores de canciones, publicidad, radio y cine” habían “hecho una solemne declaración de sus responsabilidades y de hecho advertían a la industria del espectáculo de que están a punto de tomar Hollywood”⁶.

La participación de los ejecutivos de los principales estudios en las reuniones de junio de 1943, copatrocinadas por los Escritores de Hollywood Movilizados y la Universidad de California en Los Ángeles, hacía poco probable que una iniciativa revolucionaria como aquella hubiera sido sugerida siquiera. Cuando el senador del estado Jack Tenney declaró el congreso motivo de una investigación de la “subversión” comunista en Hollywood, inmediatamente se emitieron negativas desde las altas instancias sobre cualquier proyecto o estrategia en marcha. Los ejecutivos de los estudios comprendían perfectamente que las expectativas visionarias para un mundo de posguerra eran, por encima de todo, un medio para poner de relieve el idealismo del esfuerzo bélico.

Y sin embargo, el comentarista de Times M. McNeil Lowry había captado el vasto espíritu vivo en la capital del cine no solo de los izquierdistas, sino de muchos participantes de la industria políticamente indiferentes, incluidas estrellas destacadas, que creían que la lucha por el poder creativo de las películas importantes de Norteamérica estaría pronto justamente a la orden del día. Floreciente con el negocio de la guerra y todavía no amenazado por la televisión,

Hollywood había desarrollado manifiestamente su sistema de estudio como una plantación con rígidos y arbitrarios controles desde arriba, tramas trilladas y el uso de estrellas muy vistas que incluso maltrataban a los talentos mejores y mejor pagados.

Unos pocos años antes, una revolución tecnológica en marcha había ampliado enormemente las técnicas de cámara, realizando potencialmente (incluso sin color) muchas de las posibilidades de expresión cinematográfica. Las películas sonoras, entonces con una década de antigüedad, habían superado recientemente la época de la pieza teatral filmada y comenzado a experimentar abiertamente, desde la animación hasta los efectos especiales, estilos de drama clásico hasta la aventura desenfrenada. Con Ciudadano Kane, el potencial del productor-director-escritor se convirtió repentinamente en una evidencia abrumadora: realmente había nacido el autor. Incluso los liberales moderados pudieron ver que el nexo económico representado por los estudios y sus banqueros constituía el obstáculo final entre los creadores unidos y el público ansioso. Si se eludía ese efecto asfixiante por medio de cualquier método –el recurso más obvio sería la compañía de producción independiente– y seguramente se podrían realizar milagros.

Este sueño tan brillante dependía desde luego de la peculiar perspectiva del tiempo de guerra, de modo que una década o generación más tarde parecía en retrospectiva casi inconcebible. La visión de un mundo renacido, tras la derrota del nazismo, había sido construida sobre las experiencias del New Deal y el sentimiento generalizado –tanto entre sectores poderosos de la élite como entre la gente corriente– de la necesidad de reformas sociales y económicas fundamentales. Para 1948, la reforma se había reducido en la práctica a otra versión de un pollo en cada puchero y su más espectacular propuesta del Fair Deal (nunca llevada a cabo) de sanidad y empleo universal, junto con un modesto grado de igualdad racial. Unos pocos años antes, el futuro había parecido muy diferente.

En una sociedad curiosamente mucho más dividida durante la época de guerra de lo que estaría bajo el macartismo (o incluso en la época de Vietnam) el imaginado regreso posbélico a la “normalidad” había movido a los conservadores y a las clases acomodadas a esperar con impaciencia una rebaja sistemática del New Deal, mientras que por su parte grandes cantidades de liberales y sindicalistas pronosticaban como casi inevitable una pérdida de influencia y valor de las compañías. En todas partes, en las tierras ocupadas, los

ricos y poderosos habían colaborado con las potencias del Eje, mientras que el Ejército Rojo (junto con los partisanos encabezados por la izquierda y ayudados en gran medida con material norteamericano) detuvo y dio la vuelta al avance alemán. Los militares estadounidenses hicieron mucho por terminar la guerra. Pero el capitalismo, al menos el capitalismo al viejo estilo, seguía estando desacreditado a nivel mundial, agotado por el fascismo y el colonialismo.

Solo los radicales norteamericanos muy a la izquierda de los comunistas creían que algo como el socialismo (o sublevación de los trabajadores y “revolución”) estaba a punto de llegar al núcleo mundial de la empresa privada. Pero algo tenía que pasar, eso estaba claro, y parecía completamente probable que sucediera en el epicentro de la cultura comercial que alcanzaba beneficios récord gracias a los anhelos de las masas. Hollywood reflejaba y percibía las realidades sociales a través de un espejo deformante, distorsionado pero, no obstante, reconocible.

En aquel momento, se podía decir que toda la historia de la izquierda de Hollywood estaba concentrada en la producción de películas en curso y en las relaciones sociales de producción dentro de la comunidad cinematográfica. Y no porque las futuras víctimas de la década de 1930 hubieran escrito, dirigido o producido las mejores películas realizadas hasta entonces. Y no porque la experiencia para el resto de la década de 1940 y la caída del propio telón de acero cultural estadounidense llegara con la derrota política.

La historia de los Estados Unidos no es única. Los historiadores culturales tienen todavía que investigar el contexto internacional de la cinematografía radical desde la década de 1920 hasta la de 1950, inevitablemente única dentro de cada tradición nacional pero a menudo sorprendentemente parecida en diferentes períodos en Roma, París y Berlín y al este hasta Moscú, Tokio y más allá hasta Hollywood. La Rusia anterior a Stalin, la Alemania anterior a Hitler y la época del Frente Popular (1935-39) en Francia fueron especialmente ricas en experimentación, con investigadores como Brecht, Einstein y Renoir. Estas tentativas solo tuvieron una repercusión limitada en el Hollywood de la década de 1930, aunque exiliados alemanes tanto liberales como radicales añadieron manierismos expresionistas además del compromiso social a muchas de las películas más interesantes de la industria, desde el terror a la comedia ligera y la biografía heroica. La década de 1940, cumbre del período clásico de Hollywood, no solo llevó a cabo la promesa de diálogo internacional sobre el cine (en parte debido a la presencia de exiliados, incluido el mismo Renoir, pero más por medio del ejemplo y la mayor libertad de movimiento), sino que proporcionó

modelos útiles para los cineastas globales del futuro.

No era casual que los directores y escritores neorrealistas japoneses e italianos hubieran visto –con mucho detenimiento– sus películas americanas favoritas (del género negro en particular). O que los detectives cinematográficos parisinos parecieran tan curiosamente norteamericanos durante mucho tiempo. O que el cine británico, más lento que los demás en alcanzar la mayoría de edad, se jactara de tener entre sus mejores a los artistas de Hollywood exportados por la fuerza (sobre todo, Joseph Losey). O incluso que Luis Buñuel, un director idiosincrásico de primer orden, encargara a un antiguo escritor de películas familiares americanas alguno de sus largometrajes más extraños y extrajera todo tipo de ejemplos de su visión del trabajo de Hollywood⁷.

Sería necesario más trabajo para sustentar la sugerencia, apenas esbozada en los capítulos siguientes, de que casi con seguridad fue el cine más que el teatro el medio de comunicación entre los movimientos sociales y los americanos corrientes. Se argumenta con más fuerza que en las inmediaciones del Frente Popular Estadounidense se realizaron los experimentos más importantes así como más expansivos en esta relación; se necesitaría una interpretación más amplia que examinara el liberalismo previo a la Guerra Fría para comprender completamente el radicalismo de, por ejemplo, el guionista no comunista y estrecho aliado de la izquierda de Hollywood, Dudley Nichols (*El delator*, *La diligencia*, *Qué verde era mi valle*) o para comprender del todo cuánto tenía en común Orson Welles con los comunistas de Hollywood y cuánto significó para ellos su triunfo en *Ciudadano Kane*. Durante un momento histórico que sigue siendo mal comprendido, contar películas fue algo más que un experimento populista con notable éxito que fue abandonado enseguida. Fue, en términos artísticos, la alternativa a un modernismo antipopulista, como los lienzos de John Sloan, Ben Shahn, o los hermanos Soyer (y Chagall en todo el mundo) lo fueron al expresionismo abstracto en su época triunfal –la Guerra Fría.

El film noir, cine negro, un título extrañamente francés para una expresión cinematográfica sumamente americana, captó con eficacia la previsión posbélica de que quedaba por llegar lo peor en materialismo, alienación y ansiedad de la era atómica. El cine negro puede contemplarse como la respuesta artística intuitiva a las esperanzas desvanecidas en 1943. Los guionistas, directores, actores y también aquellos técnicos de cámara, música, iluminación y montaje desahogaron sus sentimientos; el público comprendió intuitivamente la intención y no ha dejado de comprenderla, en partes cada vez mayores del planeta, en las

décadas siguientes. El cine negro no fue solo el triunfo artístico de los intelectuales de Hollywood, sino que sirvió para dar sentido al resto de su trabajo.

Las páginas siguientes persiguen captar la rica textura de las vidas de aquellas personas tras los “nombres”: es decir, hollywoodienses tildados de “subversivos” en las audiencias del Congreso durante los últimos años de la década de 1940 y principios de la década de 1950. Pocos eran famosos y solo un pequeño grupo trabajó de nuevo en películas, y menos aún recuperaron sus antiguos puestos dentro de la industria. En lugar de traicionar a sus colegas, una considerable mayoría de los acusados aceptó gustosa alguna forma u otra de exilio de su hogar artístico y profesional. Casi todas las víctimas fueron, si lo pensamos detenidamente, héroes silenciosos, con interesantes contribuciones fílmicas, y sin embargo gran parte de sus aspiraciones cinematográficas quedaron frustradas.

Describirlos como “subversivos” o “comunistas” era una convención de la época. Como varios millones del resto de los estadounidenses (incluido un número inmensamente desproporcionado de emigrantes judíos y sus hijos) durante las décadas de 1930 y 1940, nuestros sujetos pasaron por diversos movimientos de izquierdas, en su mayoría originados en los años de la Depresión. Se afiliaron a sindicatos, pertenecieron a sociedades culturales y fraternales de tintes izquierdistas, firmaron peticiones, se manifestaron o participaron en campañas de recolecta de fondos de forma muy parecida a la que otros radicales estadounidenses lo hicieron desde la década de 1840 pasando por la de 1860, 1880, 1900 y 1910 o las de 1960 y 1970. Indiscutiblemente, el Partido Comunista fue el principal movimiento radical desde la década de 1920 hasta la de 1940. Por tanto, con la lógica férrea de la época de la Guerra Fría, el vínculo de las asociaciones comunistas con las causas y grupos multitudinarios confirmaba pecados considerados posteriormente imperdonables.

No lo había visto así el medio millón más o menos para quienes el sentimiento de izquierdas era una prueba de relaciones personales variadas y experiencias completamente corrientes, a menudo la experiencia de la americanización; ni para los millones de miembros de los sindicatos que votaban a funcionarios vinculados con los comunistas, ni para los votantes de Roosevelt que se enfrentaban a la constante asociación conservadora del New Deal con “judíos” y

“rojos”. Mientras los judíos seguían enfrentándose a un grado enorme de discriminación y resentimiento (que reflejaba en pequeña medida el terror contra sus parientes atrapados en Europa), ellos necesitaban unos Estados Unidos diferentes; la cultura radical desde Woody Guthrie hasta Humphrey Bogart, la emoción, las consignas, los movimientos del New Deal y del tiempo de guerra proporcionaron el medio de transición.

No todos los citados en las audiencias del Congreso serían perseguidos, y en ese hecho subyace una historia más recóndita de la lista negra de Hollywood. Aquellos que accedieron a “dar nombres” de sus antiguos amigos y colegas y disculparse por su comportamiento pasado en los movimientos de protesta podían purificarse y redimirse, aunque la contracción de la industria fílmica también presagiaba a menudo el fin de sus carreras. Para la mayor parte de los demás había un motivo considerablemente mayor para no dar nombres que la inspiración en la izquierda política hundida o en la Unión Soviética (sobre la cual la desilusión era general). Las antiguas tradiciones judías e incluso la oración diaria proscribían al delator, una ética profesada de forma tan firme por otras razones en muchos círculos sociales contemporáneos, desde los vecindarios obreros hasta las escuelas públicas británicas. Más bien, la delación constituyó en Hollywood un cambio profesional personal hecho a costa de destruir vidas. Delatar o no, como comentaba posteriormente Walter Bernstein, no era exactamente una cuestión política en absoluto, sino un asunto de ética y moral personal.

Las vidas descritas en este libro pertenecen en su mayoría, aunque no solo, a los resistentes. Algunos habían desarrollado sus predilecciones con la leche de sus madres, por decirlo así: sus padres y abuelos habían sido radicales y revolucionarios y sus convicciones se habían establecido en su infancia. Algunos se habían educado a punta de bastón de un policía durante los años sombríos de principios de la década de 1930. Algunos simplemente estaban fascinados por las películas realistas, especialmente las de los cineastas soviéticos de la década de 1920 y trasladaron sus predilecciones estéticas a la política.

Sin embargo, un número sorprendente venía directamente del centro de Estados Unidos e hizo su elección sobre bases morales antiguas. Sus padres y abuelos habían sido republicanos indiferentes a las reformas de cualquier tipo desde al menos la Guerra Civil y la ambigua cruzada de la Unión contra la esclavitud. En varios casos fascinantes de lo que se podría llamar “feminismo precoz”, sus madres habían sido activistas en el primer movimiento sufragista femenino, y

aun así republicanas. Para otros de antecedentes refinados, el bajo estatus del escritor o el actor en la atmósfera de “ciudad empresa” de Hollywood durante la década de 1920 y principios de la década de 1930 fue suficiente para hacer que giraran a la izquierda bruscamente. El surgimiento de la Italia fascista, la Alemania nazi y el ominoso antisemitismo tuvieron el mismo efecto adictivo sobre casi todos los afectados. El ascenso de los sindicatos así como su propia organización de trabajadores, el impulso liberal contra el racismo y naturalmente la cruzada de tiempo de guerra contra el fascismo sirvieron para subrayar la cuestión tanto para ellos (si partían de premisas diferentes) como para los judíos. Solo los prudentes de profesión, los ricos desdeñosos o los despiadados –y en Hollywood había abundancia de los tres tipos– podían resistirse fácil y completamente al atractivo de los románticos movimientos relacionados con la izquierda de los últimos años de la década de 1930 y 1940.

Probablemente más importante que todos estos motivos particulares fue el cambio que la participación en los círculos y movimientos sociales trajo entre la misma gente “progresista” del cine (una de sus palabras favoritas). Al participar en los movimientos sociales, se convertían en personas nuevas. El punto clave de la lista negra y de la confesión coreografiada como único medio de escapar de ella era empujar a los rebeldes de tiempos anteriores a avergonzarse públicamente por haberse rebelado, obligarles a renegar de su ser anterior. Algunos por supuesto lo hicieron. Los resistentes, más del 80 por ciento de los llamados a testificar y además otros muchos, es posible que ya hubieran roto sus lazos con las organizaciones vinculadas a los comunistas a las que en algún momento pertenecieron, pero siguieron fieles a sí mismos. Fueron capaces de enfrentarse abandonándolo todo en vez de participar en un acto colectivo de contrición.

El deslumbramiento sensacionalista de los noticiarios y las tragedias privadas de las vidas de los “integrantes de la lista negra” oscureció la importante cuestión de las películas supuestamente subversivas. Los fiscales y sus partidarios (columnistas de prensa como Walter Winchell y Louella Parsons; liberales intelectuales como Arthur Schlesinger, Jr., y congresistas conservadores como Richard Nixon) habían alegado que las películas de Hollywood estaban contaminadas de ideas comunistas y que los “rojos” que las escribían merecían por tanto ser expulsados de la industria. Sin embargo, los testimonios aportan pocas pruebas de la “contaminación”, más allá de unas pocas líneas del guion (las más famosas pronunciadas por Ginger Rogers en *Compañero de mi vida*: “todos por igual, eso es democracia”) y un pequeño puñado de películas de

tiempos de guerra idealizando a los aliados rusos de Estados Unidos. La “cuestión” no era la “cuestión”, ¿o sí? ¿Había la izquierda de Hollywood conseguido hacer que sus propios talentos, su propia estética y su propia política se convirtieran en una parte esencial del cine americano?

Ahora que la Guerra Fría no es noticia y que el realizador de cine negro Abraham Polonsky desapareció hace unos pocos años, la lista negra de Hollywood se ha convertido casi en un tema seguro de discusión pública y una parte incluso lamentable de la historia político-cultural estadounidense. Se puede esperar que esteticistas neoconservadores como Hilton Kramer y veteranos combatientes periodísticos como Walter Goodman del The New York Times se enfaden y gruñan ante la tardía redención (en su mayor parte post mortem) de los miembros de la lista negra y de sus películas. Pero las generaciones más jóvenes –que ahora incluyen prácticamente a cualquiera por debajo de los cincuenta– parecen aceptar a los artistas y películas por lo que ofrecen de espectáculo, ignorando las etiquetas políticas. Para cuando cayó la Unión Soviética habían muerto la mayoría de los antagonistas de la Guerra Fría. El “comunismo” dejó prácticamente de ser un problema en un mundo conectado por Internet, aunque la “rebelión” con todas sus posibles implicaciones sobrevivió con obstinación.

Desde comienzos de la década de 1990, los festivales de cine han vuelto a llamar a los supervivientes de la lista negra para reconocerlos y aclamarlos. Documentales sobre la lista negra galardonados con el Óscar han aumentado el interés. Durante una década o más, se ha exhibido en cursos universitarios *La Sal de la tierra* tanto como documental como por ser la única creación sin trabas de las víctimas de Hollywood. La clase dirigente de Hollywood, encabezada por el presidente de Disney, Michael Eisner, hijo él mismo de un miembro de la lista negra, ha vuelto a acoger entretanto los recuerdos tanto tiempo reprimidos, como algunas ceremonias recientes de los Óscar recuerdan al espectador atento. Si los comités del congreso y los críticos de los medios continuamente exigen pruebas de que Hollywood ha hecho películas profundamente morales, los filmes clásicos de los de la lista negra siguen ofreciendo el testimonio decisivo⁸.

Quizá lo más notable de todo es que muchos millones de espectadores corrientes que buscan evasión en la televisión están rehabilitando películas olvidadas hasta ahora por el simple hecho de sintonizarlas. American Movie Classics, los diferentes canales de películas premiadas y sobre todo Turner Classic Movies proyectan todo tipo de películas durante veinticuatro horas al día llegando por satélite a casi todas las partes del mundo, bombardeando a los subscriptores de

televisión por cable con dosis masivas de información muy curiosa pero prácticamente sin interpretar⁹. Más de mil películas con guionistas o directores de la lista negra –por no mencionar a actores o a toda clase de técnicos– hacen la ronda. La información necesaria para dar sentido a las claves políticas ocultas en estas películas ha sido retirada. Pero fijándose en lo que les interesa, los espectadores perspicaces han comenzado ya a descifrar en sus propios términos la importancia de los viejos temas sociales de este medio siglo dentro de la cultura popular más amplia.

Los espectadores jóvenes y viejos tienen sin embargo que comprender que tantos de los clásicos cultos de la época anterior a la lista negra, entre los que se encuentran *El enemigo público*, *Hampa Dorada*, *Frankenstein*, *Alice Adams*, *Las vírgenes de Wimpole Street*, *Arizona*, *El hombre delgado* (y todas sus secuelas), *The House of the Seven Gables* [La casa de los siete tejados], la primera versión sonora de *A Christmas Carol* [Cuento de Navidad], *Casablanca*, *Caballero sin espada*, *Ha nacido una estrella*, *El mago de Oz*, *El asunto del día*, *La Loba*, *Historia de un detective*, *El halcón maltés*, *El difunto protesta*, *La mujer del año*, *Panorama sobre el Rin*, *Encrucijada de odios*, *La barrera invisible*, *Laura*, *Vida con mi padre*, *Cyrano de Bergerac*, *Cuerpo y alma*, *La ciudad desnuda*, *El político*, *Un lugar en el sol*, *Solo ante el peligro*, gran parte de las series de *Blondie* y *Henry Aldrich* junto con parte de lo mejor de *Abbot y Costello*, *Laurel y Hardy*, *Olsen y Johnson* e incluso las películas de *Hopalong Cassidy*, entre una veintena de wésterns protagonizados por *John Wayne* y otros menos brillantes, igualmente contaminados, deben mucho a la izquierda de Hollywood (y que son incluso identificados como tales por informes del FBI de la época). Por ir más allá de la época de este libro, *La túnica sagrada*, *El bravo*, *Las aventuras de Robinson Crusoe*, *Fugitivos*, *El sirviente*, *Rififí*, *Apuestas contra el mañana*, *Lawrence de Arabia*, *Espartaco*, *Fedra*, *Punto límite*, *El hombre de Kiev*, *Nunca en domingo*, *Norma Rae*, *La tapadera*, *Sounder*, *Odio en las entrañas*, *La gran esperanza blanca*, *El valle del fugitivo*, *Nacida libre*, *El planeta de los simios*, *Dos mulas y una mujer*, *M*A*S*H*, *Zulú*, *Accidente*, *El mensajero*, *Roads to the South* [Caminos al sur], *Las arenas de Kalahari*, *Loca*, *Valor de ley*, *Cowboy de medianoche*, *Serpico* y *El regreso* son pequeñas muestras del poder creativo puesto a la espera o simplemente destruido.

Asimismo, los clásicos bélicos de tiempos de guerra y posguerra, incluido *También somos seres humanos*, *Destino Tokio*, *The Negro Soldier* [El soldado negro], *Edge of Darkness* [Al filo de la oscuridad], *Treinta segundos sobre Tokio*, *Acción en el Atlántico Norte*, *El orgullo de los marines*, *Objetivo*

Birmania, La patrulla del coronel Jackson, Hombres, Un paseo bajo el sol, Los cañones de Navarone y El puente sobre el río Kwai. Igualmente las películas de mujeres como Espejismo de amor, Vacaciones, Historias de Filadelfia, esas tres con guion de Lilian Hellman (más tarde realizada de nuevo con el título de La calumnia), Amor que mata y Carta de una desconocida. Igualmente, musicales como Levando anclas, It Happened in Brooklyn [Sucedió en Brooklyn], Mi hermana Elena e incluso The Jolson Story [La historia de Jolson] y Rapsodia en azul. Sería excesivo, en este punto, comenzar a describir la variedad de humor bufo desde el vodevil cinematográfico al estilo de los hermanos Marx de principios de la década 1930, a la mordaz inteligencia de la comedia de salón de Donald Ogden Stewart, hasta las mejores películas de Abbot y Costello de la década de 1940. Lo sería igualmente describir los queridos filmes familiares (o de niños), muchos de ellos con animal incluido, desde las primeras versiones de Las aventuras de Huckleberry Finn hasta Lassie, la cadena invisible y Mi amiga Flicka, sin mencionar Cenicienta. O describir los atrevidos intentos para atravesar las barreras raciales en la década de 1940 cuando se había hecho casi imposible – Han matado a un hombre blanco, Home of the Brave [Tierra de valientes], Pinky, incluso los musicales Stormy Weather [Tiempo de tormenta] y Una cabaña en el cielo con música y libreto de futuros miembros de la lista negra.

Será decisivo para nuestra historia, como señalamos con anterioridad, analizar el auge del cine negro como el triunfo cinematográfico de los cineastas de izquierda, guionistas y directores y del productor ocasional sobre las circunstancias adversas y la resistencia ideológica por parte del reduccionismo estético comunista. Aquí más que en cualquier otro lugar, los radicales dejaron su impronta sobre el cine norteamericano de su época, pero también sobre el cine mundial del resto del siglo y más allá. Las peculiares circunstancias al mismo tiempo artístico- mecánicas y políticas hicieron posible este desarrollo, pero fue la inspiración de los artistas, que se enfrentaban al probable fin de sus carreras, lo que hizo inolvidables las películas resultantes. El extraño amor de Marta Ivers, El ídolo de barro, El reloj asesino, Noche en la ciudad, La fuerza del destino, El demonio de las armas, Act of Violence [Acto de violencia], Mercado de ladrones, Yo amé a un asesino, Historia del hampa, Sangre en las manos, La jungla del asfalto. Todas estas películas aparecieron poco antes de que los guardianes cerraran de golpe las puertas.

¿Qué significaba todo esto? El lector tendrá que juzgar basándose no solo en lo que se escribe en las páginas siguientes, sino también en las películas que él o

ella elijan ver o considerar. Michael Wilson reflejaba en una entrevista al final de su vida que aunque resultaba “extremadamente difícil hacer una película honesta y verdaderamente progresista en Hollywood, la gente de izquierdas “tenía la obligación de intentar hacerlas a toda costa”. A pesar de todo, era posible conseguir algunas cosas “incluso en películas que parecían estúpidas o sosas” – no la supuesta “inyección de propaganda comunista”, sino “honestidad y humanismo”¹⁰.

Dalton Trumbo, el guionista mejor pagado en Hollywood durante la guerra, hacía comentarios parecidos en la correspondencia con sus amigos en el momento cumbre de la lista negra, una década después. “A pesar de nuestros errores, que fueron muchos, y de las derrotas, que fueron grandes”, él y sus colegas guionistas habían podido conseguir algo, y allí estaba la prueba: “el contenido de las películas de 1943 era mejor que en 1953”¹¹. Por supuesto, había otras muchas razones para el lamentable desplome de contenidos además de volumen y prestigio en la década posterior. Pero la exclusión de directores y guionistas radicales, idealistas, tuvo mucho que ver en gran medida en cualquier cálculo razonable.

La producción de Hollywood nunca dejó el control creativo a su fuerza de trabajo, a pesar de que el mundo avanzaba desde la victoria sobre el fascismo a un mundo en paz o a un orden igualitario y más cooperador. Como sociedad y como referencia además de como público de un arte popular, las alternativas nos han costado mucho más caras de lo que nos atrevemos a suponer. Reconstruir la historia nos proporciona un destello de lo que pudo haber sido, para el cine artístico estadounidense y para el cine en general, y lo que nos queda de su legado.

En cualquier caso, citar estos nombres tiene la virtud de sugerir qué tesoro tan rico espera al espectador de siquiera una fracción de las casi mil quinientas películas escritas, dirigidas y producidas o procedentes de una novela o narración original escrita por un izquierdista convicto. Con seguridad, este es el secreto mejor guardado de Hollywood, muy a pesar de la mala fama de la lista negra, y nos corresponde a nosotros explorar en sus misterios y alegrías. Solo podemos esperar que los lectores de este libro disfruten tanto como los autores del contenido más o menos sutil que se encuentra en las películas mismas desde el mayor al menor de los valores de producción e índices de audiencia. En caso de duda: Vean la película.

Hay mucha gente a la que agradecer nuestro viaje intelectual hacia atrás a las películas de nuestra infancia y hacia adelante a puntos de vista más claros sobre la cultura cinematográfica. El más importante es Abraham Polonsky. Aunque no vivió lo suficiente para criticar el manuscrito, inspiró directa e indirectamente muchas de sus conclusiones.

Remontándonos a un pasado muy lejano que los dos autores compartimos en la década de 1960 y 1970 (participando en manifestaciones y diferentes actividades en contra de la guerra, trabajando en una publicación “underground”, dando clases en un programa universitario alternativo y, sobre todo, editando dos revistas de la Nueva Izquierda, *Radical America* y *Cultural Correspondence*) fuimos guiados además por las ideas e inspiración personal de otra figura de magnitud cultural, el nacido en Trinidad C. L. R. James (1901-1989), marxista antiestalinista y el último de los grandes panafricanistas. Los fluidos escritos de James sobre deportes, música y literatura han contribuido de una manera decisiva en nuestras tentativas por dar la vuelta a la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt, aunque manteniendo intacta la dialéctica.

Así que también estamos agradecidos a nuestros profesores de Madison, Wisconsin, especialmente al desaparecido George Mosse, por proporcionarnos una comprensión amplia del ambiente cultural europeo; a los amigos y colegas, entre los que se cuentan los compañeros de afición al cine Robert Hethmon, Michael Tapper, George Lipsitz, David Marc, Danny Czitrom, Franklin Rosemont, Dan Georgakas, Larry Ceplair y Patrick McGilligan; a la Harburg Foundation, por patrocinar viajes para hacer entrevistas y posibilitar las compras iniciales de muchos vídeos de películas; a la Library for Research and Social Change de California del Sur, por todo tipo de ayudas, y al difunto Marvin Goldsmith en particular por servirnos tanto como chófer como animoso introductor con los veteranos; a los esforzados ayudantes de investigación Kirsten Osther, Marion Coffey y Judith Rosenbaum, y a Grace Wagner, por sus excepcionales esfuerzos de investigación; a la experta en cine Judith Smith, por su cuidadosa lectura del manuscrito, y a los entrevistados, corresponsales y amigos en la menguante comunidad de la lista negra, incluidos Norma Barzman, Sylvia Jarrico, William Marshall, Anne Froelick, Maurice Rapf, Jean Rouverol Butler, Robert Lees, John Randolph, Jules Dassin, Walter Bernstein, Jeff Corey, Marsha Hunt, Adele Ritt, Joan Scott, a nuestros difuntos amigos Frank Tarloff, Millard Lampell, Paul Jarrico, Carleton Moss, Leonardo Bercovici y

especialmente al desaparecido Ring Lardner Jr., que facilitó nombres y direcciones de posibles entrevistados al principio del proyecto. Darker Image Video proporcionó algunas películas excepcionalmente raras. John Weber leyó amablemente capítulos y nos obsequió con generosidad las críticas de alguien que estuvo allí casi literalmente hasta su muerte en mayo de 2001. Gracias también especialmente a la perspicaz Sarah Fan, nuestra editora en The New Press, por ocuparse de este trabajo hasta su finalización.

Notas al pie

¹ [Dika Newlin, Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938-1976 \(Nueva York: Pendragon, 1980\), 337.](#)

² [Theodor Adorno, “Arnold Schoenberg 1874-1951”, en Prisms \(Londres: Nevil Spearman, 1967\), traducido por Sam y Shierry Weber, 150. \[Hay edición en castellano, Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad, Editorial Ariel, Barcelona, 1962, traducción de Manuel Sacristán Luzón.\]](#)

³ [Levy, un antiguo dramaturgo entre cuyos méritos se encuentra un guion escrito en colaboración para la contundente Revolución en alta mar, testificó con prudencia sobre sí mismo y su entorno anterior, dejó el cine y posteriormente se consideró a sí mismo víctima de la lista negra.](#)

⁴ [Andre Bazin, What is Cinema?, Volume II \(Berkeley: University of California, 1971\), 141. \[Hay edición en castellano, ¿Qué es el cine? Editorial Rialp, Madrid, 1990, traducido por José Luis López Muñoz.\]](#)

⁵ [Una de las joyas conceptuales con las que Abraham Polonsky nos obsequió verbalmente durante repetidas entrevistas desde 1992 hasta 1999.](#)

⁶ [W. McNeil Lowry, “A Writer’s Congress and Its Credo”, The New York Times Book Review, 27 de septiembre de 1944.](#)

⁷ [El guionista de Buñuel era Hugo Butler, sobre el que se escribe mucho en este libro. Butler escribió para Buñuel, al que conoció bien durante la década de 1950 en México, el guion de Las aventuras de Robinson Crusoe \(1951\) y El joven \(1961\).](#)

⁸ [El ejemplo más vívido fue el de la ceremonia de 1996 en la que Steven Spielberg comentó secuencias de las películas “sociales” de Hollywood, la mayoría de ellas escritas por miembros de la lista negra, y una retrospectiva parecida de secuencias de películas de Kirk Douglas, desde El ídolo de barro a Espartaco, con las mismas conexiones sospechosamente familiares. Aquel mismo año, el galardón del presidente de la Academia fue concedido a Blacklist:](#)

Hollywood on trial, el documental hecho por el hijo de Howard Koch, Christopher Koch, y exhibido en American Movie Classics. También ese año, el productor radiofónico Tony Kahn (hijo del miembro de la lista negra Gordon Kahn) estrenó una reconstrucción en seis episodios muy elogiada de los momentos más importantes de la vida de su padre desde Hollywood, México, Nueva Inglaterra y un fatal ataque cardíaco a los cincuenta y dos años. Pacífica y algunas emisoras de la radio pública nacional transmitieron el programa.

⁹ AMC tiene una lista de setecientos títulos de la lista negra; Turner, una lista de seis mil. Estas colecciones carecen de la mayor parte de las trescientas o cuatrocientas películas de serie B, especialmente wésterns de bajo presupuesto y muchos títulos de los estudios Republica o de los aún más pequeños Poverty Row con vínculos con la lista negra. Un número cada vez mayor de estos “desaparecidos” en la actualidad (para el espectador corriente y en algunos casos para el estudioso) aparecen sin embargo en los eclécticos canales por satélite o reaparecen de improviso en los catálogos de coleccionistas de películas.

¹⁰ Michael Wilson, “I Am the Sum of My Actions”, entrevista con Joel Gardner, 1975. Programa de Historia Oral, UCLA, 121. Entre sus propios esfuerzos con su nombre auténtico estuvo el mérito de escribir en colaboración, con el conocido liberal Rod Serling, el guion original de El planeta de los simios (1968), ganador de un Óscar que encabezó cuatro secuelas y una serie de televisión. Solo los aficionados más torpes no entendieron la sátira en el original.

¹¹ Helen Manfull, ed., Additional Dialogue: Letters of Dalton Trumbo, 1942-1962 (Nueva York: M. Evans, 1970), 282-83.

Capítulo 1

El destino del guionista

El veterano escritor W. R. Burnett estaba presente en 1930 para el estreno en Los Ángeles del mítico drama policíaco *Hampa dorada*, pero cuando empezaron los créditos, se removió en su asiento, profundamente frustrado. Las orgullosas autoridades del estudio presentaban a actores, directores, escenógrafo y por último, casi como una ocurrencia tardía, la fuente literaria en la que estaba basada. Según se dice, el presentador bromeó: “siempre tiene que haber un escritor”, a lo cual, un amargado Burnett afirma que cuchicheó en un aparte:

“¡Que te jodan!” La descripción de Burnett de un incidente principal en el nacimiento del cine sonoro, que demuestra la indignidad del oficio de escritor, soslaya un elemento fundamental. Burnett era realmente el novelista y ni siquiera la mitad más importante del equipo de guionistas de la película. Su falta de respeto por el auténtico guion (“no era muy bueno”) ejemplificaba de qué forma los novelistas maltratados e ignorados seguían estando una cabeza por encima de los guionistas. Ignorado de forma ostensible en el mismo estreno, su ausencia sugería sutilmente que quizá no había necesidad ninguna de ser esa clase de escritor¹.

Francis Faragoh, un emigrante judío húngaro, se había encargado del guion procedente de un primer intento fallido y de su adaptación y reescritura de arriba abajo, recortando partes cada vez mayores de la novela para dar a la versión cinematográfica lo que resultó ser su credibilidad en la invención de un género. Antiguo vanguardista teatral aclamado por *The New York Times* por sus logros, Faragoh iba experimentar las subidas y bajadas características del guionista de Hollywood, incluidos prestigiosos trabajos en algunas de las primeras películas en color, hasta películas familiares imperecederas. El sindicalismo y la política de izquierdas, apenas presentes en su mente cuando dejó Nueva York moldearon no obstante su carrera, su vida personal y social. Faragoh ofrece un perfecto ejemplo gráfico del tópico que dice que los guionistas radicales no nacen sino que se hacen. También *Hampa dorada* mostró verdaderamente por primera vez la

curiosa contradicción de que las historias policíacas junto con el cine de mujeres ofrecieran el género apropiado para la precoz exploración del descontento social y la sutil evasión de la censura política por un escritor habilidoso.

Al principio, con el lento desarrollo del cine mudo y la repentina aparición de los productores minoristas en los grandes estudios, el trabajo del escritor había sido ciertamente un misterio. Los directores y los actores importantes escribían a menudo la trama de la película sobre la marcha, intentando evitar la repetición de los detalles de alguna película anterior aunque proporcionando básicamente la misma oferta de espectáculo vendible. Los escritores irrumpieron al principio como “tituladores”, trabajando para los estudios desarrollando el diálogo por medio de frases explicatorias o “intertítulos” y luego por último los argumentos. A medida que las historias cinematográficas comenzaron a hacerse cada vez más complejas, en torno a 1910, se establecieron departamentos de narración con dos objetivos principales: analizar el material que se presentaba para su posible utilización y controlar (o extraer) fuentes como el teatro de Broadway, revistas de ficción y las novelas más vendidas en busca de ideas. La creciente dificultad del plagio descarado, un concepto utilizado siempre con discreción en Hollywood, impulsó a los ejecutivos de los estudios a importar talentos seguros. A excepción de los exiliados europeos, los forasteros eran en su mayor parte neoyorquinos.

Pero no había apenas radicales. El repentino crecimiento de los estudios en torno a 1920 creó una demanda de más escritores, limitada a aquellos dispuestos (con las excepciones más raras) a adaptarse a la línea política. Durante la “nueva era” de un capitalismo aparentemente sin límites (pero también de la denominada amenaza soviética) se discutía abiertamente la distracción de las mentes de las masas del cambio social a la evasión personal y no solo en la prensa económica o marxista, sino como un hecho consumado. Era un tema de conversación tan común como la gestión científica (“taylorismo”) o el aumento de ventas en ultramar de materias primas norteamericanas. El flujo ininterrumpido de películas antisindicales o antibolcheviques rara vez arrastraba gran cantidad de público, pero se esperaba que los escritores celebraran la sociedad de la abundancia incluso a la vez que elaboraban temas exóticos, explotaban el atractivo del actor con insinuaciones sexuales y reprendían a cierto tipo de malhechores.

Desde una perspectiva más neutral, la producción cinematográfica se reorganizó también siguiendo las líneas ya adoptadas por los fabricantes de automóviles,

acero, productos químicos y otras mercancías, reorganizadas para la venta nacional e internacional. Los empleados de los estudios se pusieron a la tarea, complicada por el caos continuo del mercado y por la predilección de los magnates en alza, por rodearse de sus parientes. Los fabricantes de automóviles de la época, aunque no los fabricantes de maquinaria que suministraban los componentes, tuvieron también que complacer las fantasías cotidianas del público, incluso crearlas. Pero había una diferencia: Henry Ford y sus competidores rara vez tuvieron que traer a un reputado novelista y dramaturgo y luego domesticar su energía creativa. Ese era el problema en todas partes. La era del sonido, una vez más, multiplicó por diez la necesidad de escritores, prácticamente de la noche a la mañana. También aumentaron las naturales tensiones entre los impulsos creativos y la práctica comercial en el momento histórico del fracaso del capitalismo.

La industria cinematográfica mundial ya había encarado retos artísticos y políticos desconocidos en los Estados Unidos. Tras la Primera Guerra Mundial, cuando los franceses perdieron su breve monopolio sobre la producción cinematográfica mundial fuera de los Estados Unidos (donde las películas francesas también se distribuían muy bien), surgió en prácticamente todas las capitales cinematográficas desde Moscú a Roma o Berlín una nueva generación de cineastas cuyas lealtades políticas estaban orientadas firmemente a la izquierda. A raíz de los horrores recientes estaban por principios contra la guerra, y se comprometían a contar historias de las enormes poblaciones urbanas en un momento en el que los censores y los conservadores acallaban las historias de delitos y hambre como insultos al carácter nacional. Y fue así como surgió un arte nuevo y popular en todo el mundo con un matiz político progresista, profundamente enraizado no solo en la tecnología electromecánica del siglo en rápido desarrollo, sino también en las relaciones sociales de la población urbana industrial emergente al lado de los movimientos sociales que se identificaban más estrechamente con esa población².

En Estados Unidos, los argumentos de simpatía por el pobre pero honrado y que ridiculizaban a la autoridad habían conseguido abrirse camino hasta el cine mudo, habitualmente disfrazados de melodrama de género o en el estilo bufo de los Keystone Kops, pero también en las películas “de golfillos” artísticas y abrumadoramente populares. Con apropiado simbolismo, la creación en 1919 de United Artists por Charles Chaplin y sus colegas Douglas Fairbanks y Mary Pickford señaló el primero de los muchos intentos por defender el control creativo además de la distribución y los beneficios de los efectos de la

monopolización (más exactamente, oligopolización). United Artists triunfó – pero solo gracias a su propio pequeño equipo de producción, que espoleó la producción “artística” de bajo presupuesto en décadas posteriores—. Al final de la “Poverty Row” de los estudios descapitalizados surgían independientes casi tan rápidamente como se hundían y eran sustituidos por contendientes nuevos que no ofrecían oposición seria a la corriente dominante. Los gigantes mismos crecían o decrecían, se fusionaban e incluso a veces se hundían. Pero nunca perdieron la confianza o el control total del mercado hasta finales de la década de 1940, cuando una inesperada debilidad les encontró completamente sobredimensionados.

Lo que Abraham Polonsky comentaba a finales del siglo pasado había sido cierto casi desde el principio, los radicales y artistas serios habían soñado una y otra vez con escapar del sistema de estudio. Algunos lo hicieron, pero la cinematografía fundamental se produjo casi exclusivamente dentro de él, al menos durante la Segunda Guerra Mundial. Unos cuantos rebeldes dispersos tuvieron que abrirse camino dentro del laberinto y de los monopolios, no ya para firmar la paz con los sectores menos abusivos, sino simplemente para crear un hueco viable para ellos y sus amigos. Con un genio apropiado para un medio en rápida evolución, capaces de crear lo mismo cine serio que brillantemente cómico, los dotados guionistas, junto con sus actores, directores, productores y homólogos técnicos, necesitaban a los estudios. Su talento para subvertir las normas conservadoras del cine de Hollywood, desplegado habitualmente solo dentro de formas muy limitadas hasta el final de la década de 1930 e incluso después, encontraron expresión en las sutilezas que conseguían escapar por igual de censores y críticos³.

Estas necesidades iban probablemente a converger a corto plazo de algunas formas a veces muy curiosas, por debajo del radar de la censura política pero al borde del radar de otras clases de censura. Ni las películas policíacas ni las películas de mujeres permitían vislumbrar un mundo mejor. Pero los delincuentes rebeldes permitían al público indignarse ante las consecuencias del hundimiento económico y las mujeres rebeldes daban a las espectadoras en particular el refuerzo psíquico que muchas reclamaban. Los encargos de los estudios se encontraron con guionistas radicalizados más que preparados para entregar guiones realistas sobre estos temas.

Los estudios tuvieron suerte en otro sentido relacionado estrechamente. Los últimos años del cine mudo, Broadway había entrado en un momento de

exuberancia junto con su bullicioso barrio y los teatros universitarios. Había disponible abundancia de talento y más en camino con la invención del musical gracias a la concatenación de un público sofisticado, actores con talento y productores prósperos y un círculo de compositores y letristas en su mayor parte judíos. Y aquí podemos echar una primera ojeada a una curiosa contradicción desde dentro del sistema de estudios que se estaba consolidando: que la base de la oposición se desarrolló muy dentro del negocio del espectáculo en general y con frecuencia desde donde menos se esperaba. No hay género que pareciera menos susceptible de intervención radical que el musical y nadie, ni los jefes de los estudios ni los artistas musicales mismos, sospecharon a dónde iban a llegar estos jóvenes de ideas progresistas ni lo caro que pagarían por ello.

Para empezar con un ejemplo sencillo e improbable: Ira Gershwin, que dio albergue en 1947 a las reuniones de los progresistas de Hollywood del Comité por la Primera Enmienda contra la lista negra, se reveló como un compositor fundamental durante la década de 1920 con sus éxitos en Broadway en colaboración con su hermano más famoso, George⁴. Los méritos fílmicos de Ira se extendían desde *Ritmo loco* (1937) hasta *Una cara con ángel* (1957). En 1929, el antiguo hombre de negocios Yip Harburg, que había estado presente en el momento dichoso en que se entregó el primer piano en la casa de la familia Gershwin, comenzó a escribir letras con el aliento de Ira, su amigo de toda la vida, quien preparó eficazmente a Yip para futuros colaboradores y compositores de bandas sonoras. En 1932, Yip tenía un espectáculo de éxito y había escrito para la melodía llena de resonancias melancólicas del futuro compañero en la lista negra Jay Gorney el definitivo alegato musical radical de la Depresión, “Hermano, dame diez centavos”⁵. Tras varias subidas y (mayormente) bajadas en Hollywood, Harburg rehizo con sus canciones la estructura de una fracasada producción musical, llevando a cabo de hecho *El Mago de Oz* (1939). Él personalmente puso el antiguo símbolo radical del “arco iris” en la película, una característica ausente del original literario⁶.

Para tomar otro ejemplo fascinante aunque menos espectacular de la inesperada especie de talento musical rebelde, el antiguo actor de Broadway y director de escena Edward Eliscu, que trabajó con el futuro gigante de Hollywood y miembro de la lista negra Sydney Buchman en espectáculos veraniegos en Adirondacks, empezó también a escribir letras con cierto éxito durante los últimos años de la década de 1920. El efecto decisivo de la Depresión sobre Broadway y una llamada fortuita de Hollywood le ofrecieron un nuevo escenario; según su testimonio, llegó al Oeste sin un solo impulso político del

que fuera consciente. En un año, sus canciones junto con los gags del izquierdista Henry Myers y un joven Joseph Mankiewicz, marcaron Rumbo a Ginebra (1933), de Wheeler y Woolsey, un hilarante instrumento en contra de la clase dirigente. De ahí en adelante, Eliscu puso sus habilidades al servicio de Eddie Cantor (que pronto se iba a convertir también en un acérrimo actor sindicalista y portavoz antifascista) en el trabajo habitual del estudio⁷.

Como el íntimo amigo de Eliscu, Mortimer Offner, amigo de la infancia del director judío húngaro George Cukor y que escribió con frecuencia los primeros guiones para Katharine Hepburn, y como su mentor en la escritura, Francis Faragoh, Eliscu estaba ganando en madurez. Buchman, Gorney, Harburg, Eliscu, Offner y Faragoh pasarían a la lista negra no tanto por sus profundos vínculos políticos –solo Faragoh tuvo alguna importancia en los círculos del Partido Comunista y parece que ni siquiera perteneció durante un período largo– como por sus experiencias personales y su lealtad mutua como judíos y progresistas en unos Estados Unidos inciertos.

El Hollywood de principio de la década de 1930 no dependía por completo del campo de pruebas que proporcionaba el teatro, pero puede que de otra manera no hubiera encontrado escritores prestigiosos o cubierto con facilidad lo que los marxistas etiquetaron con propiedad “ejército en la reserva de trabajo mental”. En lo más crudo de la Depresión, los estudios tenían empleados alrededor de ochocientos escritores a tiempo completo o parcial incluidos letristas. El departamento narrativo empleaba también dentro y fuera de los estudios a cientos de “lectores de pantalla” de material potencialmente cinematográfico, hombres y algunas mujeres dispersas procedentes de todos los ámbitos, intelectuales que (con orientación izquierdista) formaron con el tiempo su propio sindicato militante y además a menudo transformaron sus trabajos en un trampolín para escribir guiones⁸.

El director y actor Irving Pichel, uno de los empleados de estudio al que podía considerarse con razón teórico cinematográfico, comentó más tarde que el nacimiento del sonido pareció al principio que retrasaba la innovación cinematográfica uno o dos pasos. Los jefes de los estudios, que nunca perdieron su escasa consideración por los antiguos escritores de los títulos, vieron la oportunidad de aprovechar la disponibilidad de obras teatrales de las dos formas. Ahora que tenían guiones para la producción sonora, inmediatamente intentaron reducir las películas a obras de “teatro rodadas”, minimizando los gastos y los problemas del trabajo de cámara cada vez más sofisticado que había sido

realizado en las películas mudas cada vez con más destreza; entretanto, podían ignorar también las intenciones de los dramaturgos, ordenando nuevas versiones de acuerdo con la fórmula⁹.

Estas presunciones egoístas resultaron ser doblemente falsas. El público exigía y conseguía innovaciones técnicas y narrativas en constante avance, mientras que los escritores insistían en la cuestión (sin el poder ni el prestigio personal para llevarla a puerto) de que la película empezaba siempre con una historia. Los ejecutivos de los estudios, aceptando estas realidades, intentaron no obstante una vez más aprovecharse de la situación, subordinando casi cualquier impulso creativo a su propia autoridad.

Las fórmulas llegaron rápidamente a la era sonora, especialmente cuando la mayoría de las nuevas estrellas fue reconocida y mercantilizada a través de largometrajes predecibles, tanto como las anteriores estrellas lo habían sido en las películas mudas. En el relato típico urdido por los historiadores cinematográficos, un ciclo tras otro de películas sigue en la Edad de Oro, influida por las pautas de censura y por la integración técnica del proceso narrativo, incluso más por lo que los estudios tomaron como modas pasajeras del público. Al principio inspirando docenas de imitaciones y luego agotando un género hasta el absoluto hastío popular, tales ciclos exigieron simultáneamente el nacimiento de nuevos subgéneros. La mayor parte de los escritores de éxito que no estaban atrapados en las “series” de bajo presupuesto (como los wésterns) siguieron las tendencias en virtud de los proyectos que les encargaban¹⁰.

Este relato, repetido tan a menudo y de manera tan provechosa para describir el pensamiento de los ejecutivos de los estudios y las películas de las estrellas más famosas de Hollywood, es menos adecuado para explicar el pleno alcance de la producción de películas y de guiones. Las películas de gánsters, por ejemplo, aunque ya no estaban en su apogeo desde mediados hasta finales de la década de 1930, nunca desaparecieron realmente. Al igual que otros estilos y modelos, sus elementos sobreviven en películas más complejas o sofisticadas; pero de forma reducida, el cine de gánsters se hunde en los géneros de serie B con infinitas variaciones. Asimismo, lo que se ha descrito como comedia cómica predominante a principios de la década de 1930, basada en un estilo de vodevil que hace pedazos una trama endeble en vez de que la trama se convierta en la base de la comedia (como en las comedias dramáticas más sofisticadas en auge a finales de la década de 1930), regresa y realmente consigue nuevas cumbres de producción durante la guerra cuando las películas de bajo presupuesto se ruedan

de forma más rápida que nunca¹¹.

Podría decirse lo mismo de otros géneros importantes, desde el melodramático cine de mujeres hasta el clásico de serie B de todos los tiempos, los cowboys. En la habitual sucesión de acontecimientos, la fórmula llega a la producción, luego a la expresión creativa, luego más expresión creativa y luego mucha más fórmula hasta que la televisión asume casi toda ella, a excepción de los géneros inferiores más violentos y salaces. Incluso ahí, el spin-off* más humilde necesita un escritor.

Fácilmente se podría aplicar la misma historia sobre un montón de géneros menos perdurables que el wéstern. La “comedia familiar”, que tuvo también su primer apogeo a finales de la década de 1930, el drama histórico y la biografía (también a finales de la de 1930, aunque con ejemplos más dispersos); el cine bélico (los niveles de producción durante la guerra no tuvieron parangón antes ni después de 1942-45, pero el género fue reelaborado de forma constante a través de las épocas); el cine de terror (cuya década clásica de 1930 se convierte en la satírica de 1940), después oleadas de terror desde entonces; incluso las comedias enloquecidas y las películas de acción de obreros, las cuales puede que alcanzaran su cima, respectivamente, a mediados de las décadas de 1930 y de 1940, pero que tuvieron abundantes precursores y más que abundantes sucesores. Entretanto, las producciones de los estudios próximos a la “Poverty Row” como Republic, así como las producciones de serie B de estudios más grandes, sin mencionar organizaciones muy atrás en la “Poverty Row” como Producers Releasing Corporation, tenían una gran importancia en el trabajo que los escritores medios de Hollywood hacían y las circunstancias en las que lo hacían¹².

A pesar de estos detalles de la industria, los ciclos con material de prestigio incuestionable cuentan su propia historia al público, a la industria y al escritor. Hollywood ya había perfeccionado el star-system a principios de la década de 1920; había diseñado las películas “pecaminosas”, exóticas, los melodramas lacrimógenos, las comedias artísticas y en el extranjero, historias de universidad y deportes, por mencionar solo algunos temas. El cine sonoro necesitaba entre otros ajustes un cambio casi total de actores y del tipo de películas escritas para cada uno. Y sobre todo, gracias a los costes iniciales de la nueva tecnología y los efectos perniciosos de la Depresión sobre las recaudaciones, la industria necesitaba ahora desesperadamente reorientar la utilización de recursos muy valiosos. Las amenazas de la censura pronto definieron el nuevo foco y una

colección de avances tecnológicos además de la integración técnica de la narración cinematográfica empujaron al cine hacia una especie de forzada madurez para los comienzos del segundo New Deal en 1936.

La aparición de la izquierda de Hollywood estaba unida inseparablemente a estas cuestiones, como lo estaba la vida cultural y política de millones de otros estadounidenses. La tecnología había reinventado reiteradamente la escritura fílmica junto con una veintena de otras ocupaciones relacionadas con el nuevo cine. El dramaturgo de Broadway, el novelista afamado y el escritor de cuentos muy bien pagado tomaron el Camino Real hacia el nuevo medio. Pero el guionista común, que ganaba lo justo para vivir, se encontró situado en una posición de clase contemporánea de forma análoga al descrito por un historiador del bienestar social como simultáneamente proletariado de cuello blanco y una nueva clase media, que a veces se las apañaba bastante bien –ocasionalmente, en el caso de los guionistas famosos, espectacularmente bien– pero carente por completo de patrimonio sólido (tierra o un pequeño negocio) que la antigua clase media desde la Revolución americana había tratado como fundamento sagrado de la ciudadanía¹³. El guionista trabajaba “con sus manos” como el empleado de banca, el trabajador social, la mecanógrafa o los demás trabajadores de cuello blanco; como ellos, podía ser despedido con tanta facilidad como un excavador de zanjas no sindicado.

A pesar de la emoción social y política de los desheredados y los trabajadores industriales durante la década de 1930, la respuesta creativa de todos estos trabajadores de “cuello blanco” a las realidades de la Depresión cinceló muchas de las perdurables imágenes de la “Década Roja”. La recopilación de datos sobre vistas locales, historia y cultura de Administración del Progreso del Trabajo (WPA); el fotógrafo o pintor de murales anónimo; el dentista del barrio para grupos étnicos fraternos; el profesor de escuela pública o pequeño comerciante que (junto con amigos y familia) patrocinaba y a menudo participaba en las divisiones superiores de la cultura radical (teatro, música folk y coral) simpatizaba y se identificaba con los movimientos económicos obreros, y todos tenían sus propios sueños y dilemas vinculados a su clase. Ningún grupo (aparte de la segunda generación de las minorías étnicas, con frecuencia la misma gente) respondieron más entusiástica y creativamente a la llamada del New Deal. Pero su atención –especialmente las clases medio bajas judías, con la emigración de sus padres y los recuerdos del socialismo de las fábricas explotadoras todavía muy recientes– se habían despertado ya con la crisis económica y por el atractivo de las posibles soluciones más allá del capitalismo.

Los guionistas, con una posición excepcional, pero lejos de estar solos en sus miedos y deseos, tenían la clara ventaja de una industria que se recuperó con bastante rapidez del hundimiento de la economía. Pero sus patrones, los estudios, no les dieron motivo de gratitud. Al contrario, tuvieron que luchar individual y colectivamente por derechos elementales mientras se enfrentaban a recortes de sueldo, despidos y discriminación. Al mismo tiempo, tenían por lo menos la posibilidad única de llegar a millones de consumidores locos por las películas con imágenes algo interesantes y quizá de cierta importancia.

Incluso el guionista rey extraordinariamente pagado y reconocido podía a veces sentir profundamente los impulsos idealistas y las frustraciones, que procedían en parte de colegas y compañeros de oficio menos afortunados, en parte del mundo en torno a él (ahora con menos frecuencia, ella: los porcentajes de mujeres guionistas descendieron abruptamente después de la producción de películas mudas) y en gran medida por el abrumador poder de las compañías en un microcosmo donde el capital parecía tener todas las bazas. Philip Dunne, el genial no comunista (e hijo del afamado columnista Finley Peter Dunne), a veces participaba en las organizaciones de la izquierda liberal y en otros momentos rompía con ellas, fue un escritor de mucho éxito desde finales de la década de 1930 en adelante. Sin embargo, también para él, la vida en la “cadena de montaje” en la Twentieth Century Fox demostró constantemente cómo, incluso con un ejecutivo tan inteligente como Darryl Zanuck, los escritores se enfrentaban a decisiones arbitrarias y amenazas de despido de su trabajo en cualquier momento dado. Estos creativos subalternos odiaban también a los sindicatos y por las mismas razones que sus homólogos fuera de Hollywood: pérdida de prerrogativas y amenazas a lo fundamental¹⁴.

Los líderes de la industria cinematográfica reconocieron con rapidez que los estudios necesitaban mantener surtidas las salas con una producción más racional. A principios de la Depresión, entre los principales medios de comunicación solo prosperó la radio con caídas de precios de los aparatos destinadas a suprimir los inmensos excedentes y con continuos beneficios para las principales cadenas. Por el contrario, la mayor parte de los grandes estudios perdieron dinero a espuertas durante los primeros años de la Depresión. La RKO, la Paramount y la Fox fueron a la bancarrota en 1933, una tendencia que aceleró la consolidación y el control de Wall Street de la inversión en equipamiento para los nuevos filmes sonoros que ya estaba en marcha¹⁵. Los banqueros servían para despedir trabajadores del estudio (y ocasionalmente, aunque no a menudo, a ejecutivos), pero no estaban particularmente dotados

para la fabricación de películas. La gente del cine volvió enseguida a asumir las operaciones en los niveles superiores, pero con una perfeccionada burocracia de estilo corporativo muy asentada, transformando Hollywood de una sociedad de semidisidentes a un sistema cuidadosa y complejamente estructurado, diseñado para producir y (de igual importancia) comercializar un producto más estandarizado. La propiedad por parte de los estudios de las salas de cine, definitivamente disuelta por una sentencia del Tribunal Supremo en 1948, fue solo un medio para conseguir el fin.

Algunas de las estrategias encaminadas a conseguir este objetivo tuvieron importantes aunque no deseados efectos colaterales para nuestros principales protagonistas. La doble sesión, utilizada ya para atraer a las masas en la década de 1920, parecía al principio haber sido liquidada por el coste de producción de las películas sonoras. A mediados de la década, la doble sesión regresó, primero aprovechada como salvación por los exhibidores independientes que no podían competir de otra manera y luego retomada por las salas afiliadas a los estudios que necesitaban enfrentarse a la competencia por un público acostumbrado a las gangas. La Poverty Row y las divisiones inferiores de los grandes estudios llenaron el vacío con películas rodadas y terminadas en pocos días por tan solo 50.000 dólares (en comparación con los 400.000 y en ocasiones millones para los largometrajes de serie A). Como veremos, trabajaron en la sombra más izquierdistas que en ningún otro lugar, especialmente cuando la producción de películas adquirió su máxima velocidad tras 1940 y los largometrajes de bajo presupuesto inspiraban la producción independiente.

Otro factor más desempeñaría un papel decisivo en nuestra narración: la censura oficial. La oficina comercial de la industria, los Productores y Distribuidores Cinematográficos de Estados Unidos (MPPDA), contrató a Wil Hays en 1922 para servir como zar catador del control del producto. El espectro de la censura había obsesionado a la industria desde que la primera ordenanza local dirigida a la exhibición de películas fuera aprobada en 1907 en Chicago, y que muchas de las mismas estructuras se mantuvieran décadas después. Sin embargo, la cuidadosa observación del arte probablemente iba a ser el supuesto control del vicio mientras que los reformadores progresistas oponían las películas en preparación a una “recreación” saludable. El MPPDA, que surgió a finales de la década de 1910, protegía la reputación de la industria mientras establecía los controles del oligopolio distribuidor y fabricante de películas, en el que Hays supuestamente representaba el interés público, es decir, la moralidad apropiada.

Durante la vertiginosa década de 1920, cuando el pecado urbano se burlaba de Main Street y Broadway estaba evidentemente en el lado del pecado, los productores cinematográficos se vieron atrapados en su propio juego. Es llamativo que los principales órganos de opinión protestante acusaran a Hays de haber sido escogido por ciertos “hebreos astutos” para enfrentarse a ellos, un claro presagio de las acusaciones del Comité de Actividades Antiamericanas de que Hollywood dirigía una conspiración judía contra los valores “estadounidenses”. Una temprana crisis de credibilidad para la MPPDA y la oficina Hays conllevaron en 1931 una formalización del “Código”, que hacía mucho énfasis en la propiedad¹⁶.

La crisis de liquidez de la industria y la incertidumbre del Código permitieron una cierta vaguedad que posibilitó las películas de Mae West junto con un extenso género de excitantes películas de “mujeres caídas”. Católicos influyentes, en estrecha colaboración con el empleado de los estudios Joseph I. Breen, establecieron un boicot práctico en 1934 con la Legión Católica de Decencia amenazando con una semana de protesta –una acción respaldada por los poderosos obispos católicos y sus influyentes homólogos episcopalianos–. Breen consiguió así salirse con la suya, contando cautelosamente con la necesidad de la industria de reforzar las normas desde dentro. Ya en 1933, se retenía el estreno de películas potencialmente lucrativas y luego se reconstruían drásticamente y en algunos casos se les negaba el certificado cuando los estudios intentaban reestrenarlas sin cambios significativos. Mientras que la Oficina Hays intentaba ganarse para el cine un público de clase media respetable más amplio, el ascenso de Breen en 1934 para dirigir la oficina de Administración del Código de Producción anunciaba la determinación de sistematizar la regulación de los límites, basándose en los presuntos efectos deseados de una película sobre el público¹⁷.

Si no se podía estrenar ninguna película que rebajara en cierto modo los principios morales del público, entonces las películas no solo tenían que tener conclusiones apropiadas, tenían también que facilitar elaboradas explicaciones para acontecimientos aparentemente desagradables que además tenían lugar fuera de la pantalla. En Calle sin salida, sobre la versión teatral de Sydney Kingsley, la antigua novia de Humphrey Bogart, obviamente una mujer de la vida que ha contraído sífilis, se convierte en la película en víctima de la tuberculosis, gracias en parte a la tos añadida a la banda sonora. Con qué claridad y exactitud esto “explicaba” su condición de caída y tenía que ver con la trama (un golpe final al ego del gánster cuando volvía a su antiguo barrio y era rechazado por su

madre) quedaba en una zona poco definida junto con la cuestión de cómo el público interpretaba realmente el material censurado.

Las posibles implicaciones políticas del cine no eran habitualmente tan misteriosas. El mismo Breen consideraba el comunismo (o el socialismo) como una inmoralidad, no como un delito, indigno de alabanza; se prohibieron también los ataques descarados a los capitalistas como clase; sin embargo, se podía retratar a este o a aquel individuo capitalista malvado. A los sindicatos obreros, incluso en la época en la que el presidente Franklin D. Roosevelt dependía en gran medida del Comité para la Organización Industrial para su reelección, se les negaba sistemáticamente descripciones halagüeñas. Como en otras muchas áreas, Hollywood necesitaba años para ponerse al día en los valores conservadores supuestamente populares. En público, Breen insistía en un tratamiento más “equilibrado” que crítico sobre Hitler y Mussolini, prácticamente hasta la guerra y elogiaba públicamente a Francisco Franco. En privado desahogaba su profundamente arraigado antisemitismo (“parece que estos judíos no piensan en nada más que en ganar dinero y en la satisfacción sexual”, escribió en 1937. “Son, probablemente, la escoria de la Tierra”)¹⁸.

Los valores conservadores católicos reinaron de este modo de forma curiosa en la vida estadounidense donde solo hacía muy poco, en la década de 1920, habían sufrido duros ataques protestantes y donde los judíos (a menudo estigmatizados por las autoridades católicas a lo largo de los siglos) tuvieron un papel tan importante que desempeñar en el espectáculo. Breen también impidió con mucho más éxito que se hicieran películas que atacaran al fascismo español o que apoyaran a los republicanos, la bestia negra de la entusiasta iglesia por Franco. Resultó más difícil de imponer la prohibición en las películas de personajes divorciados y especialmente de los que se volvían a casar y que parecieran felices. A finales de la década de 1930, diversas cuestiones legales motivaron que la oficina del Código diera un poco marcha atrás sobre muchos detalles, abriendo la puerta a lo que el asesor de Breen, Martin Quigley, sacerdote católico, describió nerviosamente como una emergente “propaganda roja” cuyo florecimiento habían permitido e incluso quizás alentado los “hermanos hebreos” de Hollywood¹⁹. En aquel momento y todavía al amparo de la fraseología humanista o liberal, la izquierda de Hollywood alcanzaba su mayoría de edad.

Podrían describirse la historia policíaca y el cine de mujeres como las principales zonas de discusión. Las narraciones originales y tareas de escritura de guiones de

algunos de los primeros escritores radicales, especialmente John Bright, Sydney Buchmann, Donald Ogden Stewart y John Howard Lawson, muestran cómo los izquierdistas tuvieron una temprana y notable repercusión frente a barreras aparentemente implacables. Mostraron también cómo la promesa de un cine mejor era inevitablemente frustrada a menos y hasta que el impulso creativo se transformara en un avance cinematográfico y en la clase de movilización que se necesitaba para posibilitar mejores películas. Al igual que el escritor corriente podía desear elevarse a las cumbres estrelladas de los legendarios salarios de 1.000 dólares a la semana (real en un puñado de casos) y cierto grado de control creativo (todavía más raro), la afiliación a los sindicatos no tan diferente de la de los inquietos parias trabajadores de la Depresión resultó un camino necesario a través del paisaje del New Deal, con el Frente Popular que pintaba sobre muchos un crepúsculo en el horizonte de un final feliz.

¿ENEMIGO PÚBLICO O MARGINADO?

Gracias a *Hampa dorada* (1930) y *El enemigo público* (1931), el primero y principal de los géneros de película sonora que combinaba un enorme atractivo popular e importancia social decisiva alcanzó de repente la mayoría de edad²⁰. El talento de Faragoh para reconstruir el guion de *Hampa dorada* sin respetar demasiado la anterior adaptación de la novela da que pensar ciertamente. Al trasladarse a Hollywood en 1929 siguió vinculado a la producción de *Pinwheel* titulada “Una obra de Nueva York”, de la Neighborhood Playhouse (en Grand Street), que mezclaba jazz, imágenes de Coney Island, bocinas y traqueteos de trenes elevados, todo montado en un escenario constructivista, con dos planos de acción que incluían una calle imaginaria, viviendas, un cabaret y una sala cinematográfica²¹.

El recién nombrado hollywoodiense Faragoh siguió rápidamente escribiendo después de *Hampa dorada*: *Frankenstein*, otro fenómeno de la pantalla que fundó un género; la primera adaptación al cine con toques literarios (Becky Sharp a partir de *La feria de las vanidades* de William Makepeace Thackeray); el primer musical en color (*El bailarín pirata*) y un puñado de películas románticas de género intenso. Casi al fin de su breve carrera escribió el clásico infantil *Mi amiga Flicka*. Castigado por los estudios por su papel pionero en el Gremio de

Escritores Cinematográficos recibió su recompensa en 1943 como presidente de Escritores de Hollywood Movilizados. Compartió en aquel momento la atención con respetados académicos y altos ejecutivos cinematográficos –sin dejar ninguna duda de que sería señalado para la lista negra unos pocos años más tarde–. El dotado y muy versátil Faragoh ha desaparecido de la historia del cine popular o erudita, tan completamente como W. R. Burnett pasó casi inadvertido al público presente en el estreno.

Hampa dorada sigue siendo un homenaje a la habilidad de Faragoh para narrar la historia de un ladrón provinciano que hace su entrada en el crimen organizado asaltando un club nocturno mafioso en Manhattan y asesinando al comisario que está sospechosamente presente. Hampa dorada es también un homenaje al personaje del antipático, imperdonable y tipo duro y feo Edward G. Robinson (en la vida real, un intelectual de Hollywood próximo a la izquierda) con el nombre inconfundiblemente italoamericano de “Rico”. Ascende desde los barrios bajos, pisoteando a antiguos amigos para escalar, fanfarronea con vulgaridad sobre sus éxitos al estilo de Al Capone, hasta que en el último rollo su éxito individualista se tropieza con la dura realidad: “Madre de Dios, ¿es este el final de Rico?” Es su última frase mientras cae muerto. El fin de semana de su estreno, Hampa Dorada batió todas las marcas del Strand Theater de Manhattan, la joya de la corona de la Warner Brothers, y siguió tomando por asalto el país. Los críticos que en aquellos primeros momentos ni siquiera mencionaron la existencia de los guionistas, predijeron acertadamente el inicio de una clase de cine²².

Los orígenes claramente izquierdistas del segundo gran éxito de gánsters, El enemigo público –con una repercusión tan duradera que incluso el éxito televisivo de serie negra Los Soprano se ha sumado a la lista de los inspirados por el original–, han sido también pasados por alto hasta hace pocos años²³. El guionista John Bright fue con Faragoh el primer innovador de izquierdas importante tanto política como estéticamente. El enemigo público tenía también la gran ventaja para la taquilla de relatar los hechos que el público conocía por los periódicos borrando así los límites entre noticias y ficción de una forma que solo las películas mudas con crítica social y rara vez cultas habían hecho antes²⁴.

Originario de Chicago, Bright se había sentido atraído de joven por un medio radical de gran importancia. Un grupo de intelectuales bohemios, libre de convencionalismos y practicantes del amor libre reunidos en torno al doctor Ben Reitman (amante durante mucho tiempo de Emma Goldman) y a la severamente

reducida pero todavía evocadora Trabajadores Industriales del Mundo (IWW) con sede en la ciudad del viento*. Vestigio de la época de guerra cuando el fiscal general de Woodrow Wilson había ordenado la represión descarada de los trabajadores (miembros del sindicato), los supervivientes se adaptaron con incomodidad dentro de una izquierda política reorganizada dominada por aspirantes estadounidenses a bolcheviques. En la zona norte del Loop, reinaba una “bohemia”, con zonas para oradores callejeros, asociaciones que ofrecían comida a los proletarios autodidactas así como a los artistas, consumidores de drogas, gays y lesbianas y una atmósfera general de tolerancia²⁵.

Comunista de forma intermitente, Bright fue siempre y totalmente fruto de su entorno, el “buen tipo” bohemio duro que pasaba el rato en locales nocturnos y con muchedumbres muy por debajo del gusto normal de Hollywood. No se adaptó, verdaderamente no pudo, ni a las expectativas del estudio ni a las expectativas izquierdistas estándares de dignidad y edificación moral. Pero por esas razones resultó ser idóneo para dos géneros de transición y para un actor en particular: James Cagney²⁶.

Muchos de los futuros integrantes de la lista negra procedían de vecindarios tan peligrosos e interesantes como el de Bright, en los que se respiraban las ideas radicales. Pero los habitantes de Chicago sentían un sentimiento especial por el gansterismo como épica americana y la percepción de Bright no era para nada original. Nacido en 1908, marchó a Manhattan para asistir a la New School. Cuando el estallido de la Depresión le obligó a volver a casa, fue a trabajar para Kubec Glasmon, un judío polaco, contrabandista de poca monta que poseía una tienda de barrio y al lado vendía licor de forma ilegal –habitualmente despachado por el joven empleado en persona–. Juntos, Bright y Glasmon escribieron una novela que nunca se publicó sobre la vida de las bandas de Chicago, Cerveza y sangre, con mucha acción y jerga callejera bastante realista (aunque depurada de vulgaridad). Se convencieron tanto a sí mismos de que podían venderla en Hollywood que navegaron a través del canal de Panamá hasta California. El impulsivo Darryl Zanuck, por entonces mano derecha de Harry Warner, reconoció que el material prometía en cuanto lo vio. Obligó al equipo a recortar las complicaciones de la trama y ceñir la narración al personaje principal.

Zanuck estaba totalmente en lo cierto: el tipo de gánster “Enemigo público” reflejaba una figura social contemporánea que solo necesitaba el actor y el guion adecuados para comunicar el concepto. El estudio añadió un interesado prólogo

en estilo “documental” para establecer la legitimidad del retrato antes de que el espectador disfrutara de la sangre y la cerveza. El gánster había aparecido en la década de 1920 como el individualista estrechamente relacionado con el cowboy listo para desenfundar. La prohibición hizo a este nuevo tipo de individualista económicamente posible y carismático en la vida pública, mientras que los estadounidenses pagaban por sus pecados sociales siguiendo las historias de los periódicos sobre el espectacular ascenso y caída de gánsters concretos. La imagen del gánster llegaba al público de masas con un significado nuevo después del Crash: la prohibición duró varios años y para entonces los políticos se habían desacreditado junto con los industriales como ciudadanos modelo. La sensación de amargura generalizada y el ansia de venganza vicaria encontraron aquí el protagonista perfecto aunque fuera necesario (por razones de decoro) acabar con él al final.

La contribución de Bright y Glasmon, más creativa y mucho más importante que la de Faragoh en su adaptación, no se limitó al guion de *El enemigo público* – también incluyó la creación misma de la estrella cinematográfica James Cagney, al que impusieron con éxito a Zanuck para encabezar la película–. Como Humphrey Bogart, Paul Muni, John Garfield, Marlon Brando y tantos otros, Cagney servía como proletario versátil, plantilla para la imagen de los personajes que los escritores de izquierdas podían desarrollar en docenas de situaciones y dilemas psíquicos. Resultó decisivo para el cine que la imagen de Cagney y no su interpretación (de aquí en adelante limitada mayormente al escenario) hubiera demostrado a los dos aspirantes a guionistas que el joven era perfecto para el papel. Tenía la actitud y los movimientos para proyectar lo que Robert Sklar ha descrito como el personaje “duro/tierno” que puede ser implacable pero que tiene un aspecto vulnerable, casi femenino. A diferencia de Rico, que solo es fascinante por su crueldad y su corrupción moral, el personaje de Cagney es atractivo porque sus contradicciones revelan las de toda sociedad²⁷.

De hecho, en *El enemigo público*, es precisamente tras los momentos tiernos con las mujeres (a las que curiosamente no seduce, sino que es seducido por ellas) cuando el personaje de Cagney estalla en pura y sádica violencia. En la escena decisiva, tras una cita con la chica de un gánster que entretiene su atención y cuesta la vida a su amigo íntimo, el gánster que protagoniza Cagney se lanza a un ataque suicida contra una banda rival. Escapa de una muerte inmediata solo para caer herido de muerte, en la puerta de su madre, envuelto en tanta ropa que recuerda al niño que nunca ha conseguido llegar a la madurez.

Zanuck, el director William Wellman (escogido también por la encarnizada imposición de Bright y Glasmon) y otro escritor teatral, Harvey Thew, dieron así al antiguo actor teatral irlandés – inolvidable por su facilidad con el yidish– el espacio que necesitaba para expandir su ser cinematográfico. Esta iba a quedar como la esencia de su presencia en su mejor trabajo en la pantalla. Bright, junto con Glasmon, había tenido también una influencia intelectual decisiva en las primeras escenas de la película en las que Cagney y su amigo (interpretado por Edward Woods), jóvenes de los bajos fondos, emprenden el comercio del contrabando a la vez que aprenden sobre las relaciones sociales de la sociedad capitalista, observando cómo el intrigante propietario de la cervecería, hombre de negocios “decente”, trata de forma brutal a sus empleados y está ansioso por conseguir ayuda del lado oscuro.

Ilustrado de forma espectacular en la escena del pomelo en la cara de la chica, que había sido extraída por completo de Cerveza y sangre, su guion sugería también una opinión sobre los orígenes psicológicos de la violencia que subyacen a las relaciones entre hombres y mujeres. Inmaduro no solo emocionalmente, sino incapaz (poco dispuesto en su interior) a aceptar un mundo con relaciones de género siquiera ligeramente iguales, el personaje de Cagney se desquita de su frustración profunda con todo el que le rodea, desde su familia hasta los que considera que le están frustrando. Esa respuesta, con o sin el elemento sexual, fue de hecho también un elemento importante del éxito e influencia duradera de Hampa dorada. Las dos películas deben considerarse de las primeras del cine sonoro que describen en sus personajes un contexto social. Como los escritores de la epopeya del Padrino, que cuatro décadas más tarde llevaron a cabo por completo todas las posibilidades del género, Faragoh y Bright (con sus colaboradores) habían tocado un auténtico acorde estadounidense.

Los críticos con conciencia social de la época, y posteriormente, con mayor intensidad, los de la prensa de izquierdas, se quejarían con bastante acierto de que la crítica implícita al capitalismo siempre desaparecía en el último rollo de las películas de gánsters, en las que la locura individual desplazaba a todo lo demás. Esto se debía, y no en pequeña medida, a los esfuerzos por satisfacer las exigencias de los censores de un final individualista y satisfactoriamente moralizante. Las normas de Hollywood obligaban a los escritores a moderarse en sus críticas entonces y en las décadas futuras.

Otros críticos observarían con el mismo acierto, que la imposición por la Oficina

Hays de la primera e ineficaz aplicación del Código de producción no tenía el objetivo de desterrar la violencia cinematográfica como tal, sino separar la personalidad psicopática de la familia idealizada, protegida en el otro flanco de las sátiras y diversos mensajes bohemios como los de la directora lesbiana Dorothy Arzner y la actriz-escritora Mae West. En *El enemigo público*, cuando el hermano honrado de Cagney elige a una chica de clase trabajadora y sería para una vida “normal” de familia, Cagney recurre a Jean Harlow, una cínica y frívola que representa la desintegración de la decencia femenina además de alguien que nunca podría corresponder a su amor ni ayudarlo a conseguir madurez emocional.

Aquí, como tan a menudo, nos falta el testimonio directo de los guionistas, lo que sugería que una mezcla de presiones del estudio, autocensura o los intentos de fraguar una historia factible produjeron estos particulares contornos narrativos²⁸. La posibilidad más probable es la última, por las mismas razones que limitaban y conformaban las contribuciones creativas de la izquierda de Hollywood en general. Los guionistas calibraron rápidamente qué se podía hacer dentro de un género y resolvieron llevarlo al límite.

El mismo guionista Bright continuó poniéndolo en práctica en la “mujer de vida alegre” cinematográfica. Sus colaboraciones con Glasmon terminaron después de 1932, aproximadamente en la época (según los recuerdos de Bright) en la que solicitó más dinero por su trabajo e intentó lanzar por una ventana del segundo piso del estudio al desgraciadamente famoso por su autoritarismo y tacañería Zanuck. Dentro de aquel pequeño marco de referencia, las posteriores incursiones de Bright en el crimen y en la vida de la clase trabajadora nos dan una idea de cómo trabajaba y lo que un intelectual rebelde de Hollywood podía hacer.

Gente viva (1931), hecha unos pocos meses después de El enemigo público, no convenció del mismo modo porque no marcaba ningún arquetipo de género; pero es otra película emblemática de Cagney y contiene dinamita conceptual que los críticos apenas han reconocido. Aquí, Cagney interpreta a un estafador de talento que se enamora de una chica en apariencia corriente, trabajadora y honesta, interpretada por Joan Blondell, quien tuvo un pequeño papel en El enemigo público y que el estudio emparejó con Cagney. Gente viva fue escrita expresamente para la pareja después de que Bright convenciera a Zanuck de que ella era perfecta para esta clase de papel. Blondell le abofetea cuando él se le insinúa, pero ella solo está intentando ponerle en su lugar; pronto él la

arrastra a sus timos demostrándole lo fácil que sería escapar a la dureza de la vida del trabajador. Pronto los dos viven en un hotel de lujo en la ciudad. Allí conocen a un nuevo cómplice, que se las arregla para quitar con engaños a Cagney el dinero de las apuestas acumulado por la pareja. Cagney se venga del amigo convertido en enemigo, pero en el proceso es atrapado por la ley.

En este aspecto, Gente viva es única principalmente por las caracterizaciones de los actores (es decir, por lo que hicieron con el texto que les pasaron los escritores y la relajada dirección de Roy Del Ruth). Pero poco después el personaje de Blondell se casa con un corredor de bolsa para librarse de la pobreza o incluso de la posible prisión, aprende que la vida burguesa, tan anhelada, es una serie intolerablemente aburrida de actos sociales. En algún momento en el futuro, cuando Cagney salga de prisión, ella tiene una última oportunidad de suplicarle que sea honrado. Pero él es incapaz de imaginarse la vida como esclavo de un salario, y lo más importante, no puede ver qué hay de malo en robar a los ricos, es decir, en robar a los que roban a todos los demás. Una obra maestra de moderación, la pequeña reputación de Gente viva descansa en el tirón popular de Cagney y Blondell, cuando tiene mucho más a su favor²⁹. Las limitaciones inherentes fueron el destino manifiesto de Bright, de forma muy parecida a la de casi todos los otros escritores con talento de Hollywood y no solo los de la izquierda.

El siguiente trabajo digno de atención de Bright y Glasmon fue mejor e incluso los críticos tuvieron unas cuantas palabras amables para él. Tres vidas de mujer (1932) había tenido un modesto éxito en Broadway y la pareja hizo la adaptación con Blondell a la que se unieron Ann Dvorak, Bette Davis y un joven y desconocido Humphrey Bogart en un papel secundario. Simbolizando la supuesta mala suerte de tres personas que encienden cigarrillos con una sola cerilla, las antiguas compañeras de colegio Blondell, Dvorak y Davis se encuentran accidentalmente diez años después de su graduación en el instituto y se cuentan sus problemas. Blondell, una chica trabajadora, permitió en el pasado que un hombre la implicara en una actividad criminal sin concretar y pasó un tiempo en la cárcel. Dvorak, de clase acomodada (especialmente bien en este papel), terriblemente insatisfecha con la vida con su marido, corredor de bolsa, pasa el rato en los cabarés bebiendo y bailando con un apuesto gigoló. Davis observa de forma compasiva cómo la alcohólica (o quizá drogadicta) Dvorak abandona a su marido y a su hijo; Bette se traslada para encargarse de salvar a la familia casándose con el corredor hundido por el Crash y restableciendo el hogar. La tragedia se desencadena cuando el gigoló intenta recuperar sus deudas

de juego ayudando a dos matones (uno de ellos Bogart) a secuestrar al hijo. Cuando llega la policía, una desventurada Dvorak se lanza de forma melodramática a la muerte desde una ventana, con la localización oculta garabateada en su blusa³⁰.

En retrospectiva, esta es una de aquellas joyas de pecado y realismo sórdido anteriores al Código (al menos con las normas venideras). Pero la utilización experimental de imágenes con aspecto documental de la quiebra de la Bolsa – incluyendo las repetidas predicciones de personajes importantes de que Wall Street está a punto de recuperarse– subraya una cuestión más importante sobre la época en la que ha entrado la nación. Los lacónicos comentarios marginales de diferentes personajes reflejan el mismo sentimiento: amargura que no puede mitigarse.

Bright duró lo bastante como para escribir más películas para Zanuck y hacer contribuciones al guion de algunas otras, todas ellas estrenadas en 1932; Caballero por un día, Si yo tuviera un millón, Taxi!, Avidéz de tragedia y Madison Square Garden (sin figurar en los créditos)³¹. ¡ Taxi ! fue (al menos durante la mitad de la película) la más importante con mucho. Adaptada tan libremente de la obra de Broadway Punto ciego de Kenyon Nicholson, que no quedó casi nada del original, mostraba a Cagney entre sus compañeros taxistas de Manhattan luchando por una especie de sindicalización (probablemente el alegato más fuerte que se toleraría en Hollywood) por medio de la asociación de los trabajadores independientes. En la segunda mitad de la película todos los problemas reales se resuelven por medio del melodrama sentimental, pero resurgió un destello de resentimiento de clase cuando apareció una reseña en The Nation. Zanuck se quejó de una “crítica en una revista de la que nunca había oído hablar”. Cuando preguntó con preocupación a Bright sobre la importancia social que se le atribuía a la película, el ejecutivo concluyó de forma lacónica: “Seré un hijo de puta, pero creí que era de policías y ladrones”³².

La potente carrera de Bright alcanzó una conclusión estrepitosa con Nacida para pecar de Mae West (1933), con muchas modificaciones sobre la propia obra de teatro de Mae. Una película que no podría haberse hecho tras el ascenso de Breen en 1934, proporcionaba a la actriz muchas oportunidades para equívocos inmortales y una inspiración interminable para futuros mariquitas. La endeblez del argumento –West, chica del gánster y diva de saloon, se enamora locamente de Cary Grant, trabajador de una comunidad cristiana– no distraía apenas del desafío de West a la doble moral: “Cuando una chica es mala, los hombres van

derechos detrás de ella”. Visto de otra forma, la mezcla de radicalismo y mentalidad mundana de Bright en el ambiente de Chicago prefiguró con perspicacia la recuperación gay de West. Se podría decir que estos escritores y letristas predijeron la actitud postmoderna. Aunque Bright solo recibió un salario y un crédito por ella, *Nacida para pecar* consiguió una nominación de la Academia a la mejor película y la Junta Nacional de la Crítica la eligió de forma sorprendente como una de las diez mejores películas del año: sorprendente porque las autoridades del Código la citaban precisamente como la clase de película de moral destructiva que debía ser eliminada.

*Nacida para pecar fue sin embargo tan solo una desviación temporal en el descenso de Bright a las películas de serie B que le convierten en el primer radical conocido en pagar el precio por desafiar a los amos de los estudios por medio de una especie de lista negra no oficial. Despedido por Zanuck en persona, que al parecer dijo al Hollywood Reporter que Bright no volvería nunca a trabajar en el cine, el escritor se juntó con los rivales David Selznick y Samuel Goldwyn en un garito de juego, donde primero le ofrecieron *Stella Dallas*, que rechazó como basura, y aceptó *Nacida para pecar* en la Paramount³³. Continuó vendiendo “originales”, la historia sobre la que se basa un guion, durante unos cuantos años. Pero nunca consiguió rehabilitarse como guionista significativo.*

¿Qué clase de trabajo podía hacer un John Bright tras haber sido expulsado de la corriente dominante? No mucho, pero unas cuantas de sus películas de los siguientes años fueron al menos muy enigmáticas. Bright colaboró con su amigo y camarada político Robert Tasker, antiguo recluso de San Quintín destinado a morir de forma misteriosa en la habitación de un hotel de la ciudad de México a mediados de la década de 1940, en *San Quintín* (1937), que seguía la huella de los auténticos motines carcelarios y los intentos de los reformadores de California para vencer la corrupción y la crueldad del sistema³⁴. *The Accusing Finger* [El dedo acusador] (1938), escrita también por Bright y Tasker, era un película de serie B carcelaria y anticapitalista de considerable solidez, con un antiguo fiscal del estado implacable apodado “Silla eléctrica”, casi obligado a permanecer en el cargo, y con Robert Cummings como un palurdo asesino adolescente arrepentido que le proporciona la tesis, que utilizará ante el senado del estado, de que ningún hombre debería actuar sobre otro como un dios³⁵.

Back door to heaven [La puerta trasera del cielo] (1939), de bajo presupuesto aunque elogiada por la crítica, puede ser la película socialista cristiana más

importante de Hollywood en décadas. Escrita a medias con Tasker dilucida una patética historia de opresión de clase. Un muchacho pobre (interpretado por Jimmy Lydon, con posterioridad el antihéroe adolescente de la serie de Henry Aldrich, y aún más tarde, notable productor progresista de televisión) que tiene por padre a un borracho tacaño es tentado por las circunstancias a robar una armónica para tocar en su recital de graduación en el instituto. Enviado a un reformatorio, pasa de una institución abusiva a otra, en apariencia un alma perdida pero con un espíritu luchador que no puede aceptar del todo la degradación. Una vez libre, se encuentra con su primer amor de infancia y comienza su escalada moral que culmina primero cuando intenta impedir que sus amigos cometan un robo (consiguiendo nada más ser acusado de asesinato) y termina cuando regresa en su huida, a su ciudad natal, desenmascarando el coste social de los privilegios clasistas, antes de correr hacia una muerte cierta provocada por las balas de la policía.

Los mejores momentos de la película, narrados por su bondadoso primer maestro, muestran cómo todos los niños de primaria se convierten en adultos decepcionados, a los que el capitalismo y la Depresión han robado sus sueños. Es decir, todos decepcionados, a excepción del arrogante banquero que tiene por corazón una cámara acorazada. *Back Door to the Heaven*, de la que se dijo que era la vida novelada de un amigo de la infancia del productor-director Robert Howard, termina con un maravilloso soliloquio contra el odio de clase en el que el protagonista ruega a las víctimas de la sociedad que cambien el mundo pero también que descarten cualquier deseo de venganza³⁶.

John Bright tuvo alguna contribución cinematográfica más en la era siguiente, desde películas de género negro menores hasta temas étnicos y de raza que tanto significarían para los diversos exiliados de Hollywood³⁷. Pero básicamente, Bright rompió cualquier vínculo con los estudios. Ya a mediados de la década de 1930, la captación de Cagney para cuestiones de defensa política y sus intentos innovadores de sindicar a los guionistas se habían vuelto más importantes para él que su trabajo cinematográfico. Tras casarse con Josefina Fierro, la destacada chicana de la izquierda, había volcado sus energías vitales en otros asuntos³⁸. Otros con más cautela, enfrentados a esta disyuntiva, se habrían sometido a corto plazo mientras que buscaban soluciones colectivas, incluidas un sindicalismo más fuerte y las perspectivas de producción cinematográfica independiente. Bright, el incontrolable luchador proletario y escritor de oficio representa adecuadamente una época en la que los estudios y los censores paulatinamente fueron integrando a los agitadores tanto por los temas como por su personalidad.

Como Dashiell Hammett, aquel famoso e inconsolable bebedor.

El tratamiento del tema del delito en las películas de la década de 1930 y en el cine negro de una década más tarde debió mucho más al trabajo de Hammett que al de cualquier otro novelista, autor de cuentos, guionista, productor o director. Sus personajes y puesta en escena habían impresionado de tal manera a los lectores populares durante la década de 1920 y a los productores que buscaban éxitos seguros, que solo durante la década de 1930 se inspiraron ocho películas en su trabajo (la cifra se ha elevado desde entonces a quince). El antiguo agente de la Pinkerton que puede que sí o puede que no estuviera presente en el asesinato en 1917 de Frank Little, el mártir sindical, se pasó la siguiente década empapado en alcohol y (según relatos creíbles de amigos comunes) reescribiendo los guiones y obras teatrales de la judía sureña Lillian Hellman, es decir, cuando no estaba luchando en diversas causas izquierdistas³⁹. Pero a principios de la Depresión, terminada su época literaria seria, Hammett a duras penas podía animarse a intentar escribir guiones.

Hammett irrumpió en Hollywood en 1930 y rápidamente hizo amistad con algunos de los escritores mejor pagados y con más talento, como Ben Hetch y aquella afamada iconoclasta del círculo del Algonquin, la medio judía Dorothy Parker. En un estallido inicial de entusiasmo, Hammett presentó al director de la Paramount, Ruben Mamoulian, un guion original. Las Calles de la ciudad (1931) tenía a los actores de primera fila Gary Cooper y Silvia Sydney, pero un argumento poco convincente sobre un trabajador que cae en los bajos fondos por su relación con la hija del jefe de una banda y se encuentra a regañadientes al mando, pero se arrepiente y se reforma. Aun así, Las calles de la ciudad dio dinero y el escritor entabló mientras tanto una relación con Hellman, casada en ese momento con el guionista y dramaturgo de ideas progresistas Arthur Kober⁴⁰.

Hammett, que había tenido un éxito literario prolongado con novelas como La llave de cristal y El halcón maltés, gastó a manos llenas, cayó en un profundo pánico y vendió por 21.000 dólares los derechos cinematográficos de El hombre delgado antes incluso de su publicación. Si se hubiera quedado tan solo con una pequeña parte de aquellos derechos, los comités gubernamentales de investigación de la época de MacCarthy nunca habrían podido arruinarle con las costas legales. El hombre delgado resultó ser prácticamente la única adaptación cinematográfica buena de su trabajo que Hammett vio durante la década; fue un exitazo en 1934 con la pareja carismática de William Powell y Mirna Loy como

Nick y Nora Charles, que repitieron en Ella, él y Asta (1936) y Otra reunión de acusados (1939). Otra reunión de acusados fue la mejor aunque no la última de la serie, escrita por el respetado Albert Hackett y Frances Goodrich, un matrimonio de guionistas que también eran estrechos aliados de la izquierda en el Gremio de Escritores Cinematográficos⁴¹.

Entretanto, Hammett trabajó durante años de forma intermitente pero sin éxito en varios estudios, habitualmente no más de unas semanas en cada ocasión. No parecía importarle que una primera versión cinematográfica de El halcón maltés (1931), una adaptación (Una mujer en la oscuridad, 1934) de uno de sus relatos, una primera versión de La llave de cristal (1935) y una segunda versión de El halcón maltés, titulada Satan Met a Lady [Satán conoció a una mujer] (1936), fueran más o menos un fiasco, aunque puede que se interesara algo por el papel de chica mala de Bette Davis en la última. (Davis la consideraba una de las peores películas que había hecho nunca.) Si Hammett hubiera sacado provecho de un trabajo relativamente inferior con ángulos más subidos de tono y matices más oscuros que el Hollywood posterior a la censura iba probablemente a manejar, puede que hubiera hecho las paces con sus películas.

Sin duda, la mediocridad cinematográfica era parte de la desilusión general del famoso autor, con Hollywood y con el capitalismo estadounidense. Se resarcía, como docenas de otros escritores de Hollywood con inclinaciones izquierdistas, primero por medio de la política y posteriormente del servicio militar. Dedicó sus energías a causas como el Comité de Artistas Cinematográficos (del que fue miembro), recaudó dinero para causas antifascistas de todo el mundo y luego, como voluntario de guerra con demasiados años, editando un periódico gubernamental en las Aleutianas⁴².

Hasta el famoso El halcón maltés de 1941, ninguna de las adaptaciones de Hammett, a pesar del encanto de la serie del Hombre delgado, podía hacer frente a la dureza y el carácter criptopoliciaco de Hampa dorada y El enemigo público. Otras excelentes películas policíacas, muchas de las mejores hechas por izquierdistas, hacían incluso que los personajes se pusieran sentimentales mientras utilizaban un clima político y cinematográfico cada vez más ilustrativo. Sin embargo, aquellos dos primeros apuntes continúan recordándonos ciertos límites en las películas policíacas hasta que un grado mayor de autonomía se hubiera abierto camino a finales de la década de 1940.

Las excepciones más notables en las primeras películas habladas se pueden

atribuir al éxito de *Soy un fugitivo* (1932), uno de los mejores retratos del perseguido de Paul Muni, y de *Wild Boys of the Road* [Los violentos chicos de la calle] (1933), que se inspiró sin reconocerlo en una película rusa contemporánea sobre los sin techo, *Carretera a la vida*. Los protagonistas de estas películas, no solo los niños, pero especialmente ellos, eran culpables a lo sumo de haber sido arrastrados al vórtice social de la pobreza y de la pequeña delincuencia. En *Por el mal camino* (1933) de Edward Chodorov, dramaturgo de Broadway y futuro integrante de la lista negra, chicos de barrio del tipo de los posteriores chicos de la calle –pero cuidadosamente integrados tanto por cuestiones étnicas como raciales– son enviados a un reformatorio dirigido por un tirano-estafador. Establecen un sistema de supervivencia cooperando entre ellos mismos (¡con un chico judío que guarda el dinero!), por último ellos se alzan con éxito en una rebelión que solo termina con la llegada de un administrador bondadoso (también él un espíritu rebelde con el sistema corrupto), interpretado por James Cagney, que se compromete a hacer que el sistema penal funcione como rehabilitación. Contada de forma monótona, sin trucos cinematográficos o diálogos sofisticados, *Por el mal camino* fue de una austeridad inolvidable en su mensaje social⁴³.

La carretera del infierno (1932), basada en una narración del distinguido novelista judío Samuel Ornitz y en cuyo guion también colaboró, se estrenó aproximadamente en la misma época que *I Was a Prisoner* [Yo fui un prisionero], mejor producida y mejor interpretada, privando a la otra película de la atención duradera que de otro modo podría haber conseguido. Pero la ferocidad de las condiciones en el campo de prisioneros de Kentucky de *La carretera del infierno*, la forma en que los delincuentes ocasionales y aspirantes a matones adolescentes son arrastrados a vidas y muertes de absoluta degradación, ofrecía una vigorosa metáfora social junto al inevitable idilio. *Intriga infame* (1936), el primer guion de Dalton Trumbo, fue una copia más melodramática de la Warner Brothers de *Soy un fugitivo*. Un periodista inocente ha sido metido en una prisión sureña por un político intrigante y desde esa posición privilegiada observa horrorizado a los jóvenes marcados por la brutalidad y a los disidentes enfrentarse a una muerte segura en una mina de la prisión⁴⁴.

Mucho crimen, castigo y realismo social de Hollywood hasta el final de la década de 1930 y la evolución del drama de clase o social de la Warner Brothers. Para los críticos de izquierdas, Hollywood apenas se había movido de su obsesión con los ricos, la personalización de las desgracias sociales y los diversos estilos de escapismo. Juzgado desde el punto de vista del

conservadurismo del estudio y de la censura, Hollywood estaba en realidad avanzando, aunque de formas a las que apenas se podía aplicar el anticuado análisis político marxista.

ACTUAR PARA ESPECTADORAS

La oleada de películas de “mujeres caídas” durante los primeros años de la década de 1930 desagradó a los moralistas de distintas clases y les proporcionó algo de Hollywood contra lo que revolverse. Las alocadas jóvenes parecían todavía fuera de control, a pesar de la quiebra de la bolsa. Las jóvenes de las películas eran también mujeres casadas: bailaban en clubes nocturnos y perseguían gigolós mientras que sus maridos, hombres de negocios, trabajaban duramente en la oficina. Aquellos temas, populares desde el comienzo del cine comercial, se habían acentuado y exagerado en los últimos años de la época muda con el superestrellato de Clara Bow, Joan Crawford y Jean Harlow. Estos cambios ofrecían cada vez más a los escritores de izquierdas un tema además de un marco para analizar las costumbres modernas y la sociedad que las hacía inevitables.

En la variante más popular, una impotente chica trabajadora utiliza su sexualidad, mediante una relación ilícita, para medrar y luego se da cuenta en algún momento posterior de la película (a menudo coincidiendo claramente con la maternidad) que debe comportarse bien. O si no, la mujer indefensa es cualquier mujer, incluso una aristócrata, que busca amor (y lujuria) en los sitios equivocados, tiene un final trágico o consigue liberarse de las ataduras emocionales, generalmente después de una calamidad. Antes del lacrimógeno último rollo, nuestra heroína vive a menudo una época maravillosa de forma que un público trabajador (o casi cualquiera en la Depresión) pueda disfrutar de manera vicaria: bailando con un apuesto joven, acudiendo a clubes nocturnos, hablando desde un dormitorio lujoso por uno de los emblemáticos teléfonos blancos que tenían connotaciones de exceso, disfrutando realmente de la buena vida como forma de compensar una caída de la moralidad con un ascenso en la posición social, placer hedonista, o ambos.

Desde cierta perspectiva, todas las “películas de mujeres” no importa lo virtuosa

que sea la protagonista, descansan sobre una variación de dichos temas melodramáticos –no tan alejados de la saga trágica del gánster como podría parecer a primera vista–. Más de un historiador cinematográfico ha observado que comparten un típico patetismo estadounidense, que conlleva el fracaso que se oculta en el éxito material⁴⁵.

Her Private Affair [Su asunto privado] (1930), la adaptación de Francis Faragoh de una obra por entonces en cartel, da una idea exacta de la pecadora contemporánea en los comienzos del cine sonoro. La actriz Ann Harding, la heroína sufriente y en ocasiones triunfante de numerosos largometrajes de principios de la década de 1930, interpreta a la mujer de un juez que, después de una disputa conyugal, se va sola de vacaciones a Italia, donde se enamora locamente de un apuesto y hábil chantajista de la alta sociedad. Cuando él la sigue a su casa, ella se escabulle de su butaca en la ópera, se encuentra con el granuja en su apartamento y lo abate a tiros. Aunque ha transcurrido mucho tiempo en medio del flagrante adulterio antes de que ella se sienta obligada a confesar y afrontar las consecuencias, la heroína de Harding, como señalaba un crítico de *Variety*, “nunca consigue perder la simpatía del público”⁴⁶. En la variante de *Back Pay* [Atrasos] (1930), adaptación de Faragoh de una novela de Fannie Hurst, una chica pueblerina se rebela contra su opresivo entorno, abandonando a su novio por la ciudad y los lujos que un especulador de la guerra le puede costear. Los espectadores no pueden poner en duda que cuando su novio regrese de Europa, ciego y casi destrozado por la guerra, la antigua inmoral llevada por la culpa abandonará a su amante “comerciante de muerte” y regresará a casa. Pero es su rebelión, no la reconciliación del último rollo, la que casi con toda certeza vale para los espectadores.

¿Por qué tantas heroínas escogieron tener, como el título de otra película popular, el Honor mancillado (1931)? En otra adaptación teatral de Faragoh, la protagonista Carole Lombard tiene una respuesta lógica aunque indecorosa desde el punto de vista moral: *No One Man* [Ningún hombre] (1932)] puede satisfacerla. Disoluta pero insatisfecha abandona el polo en Palm Beach por un médico vienés, luego se casa con un playboy y cuando él muere en la cama de otra mujer, se convierte en enfermera del doctor (interpretado por Paul Lukas, un actor preferido para papeles serios) al que había abandonado equivocadamente. Realmente estaba desesperada por realizarse, aunque esa realización en un ideal más grande la encuentra con un hombre. Sin embargo, por encima de todo ella tiene “Derecho a Amar” [The Right to Romance] (1932, escrita por Sydney Buchman), en este caso como doctora con éxito que tiene que introducirse de

forma anónima en la misma alta sociedad decadente de Palm Beach y se casa con un sinvergüenza antes de terminar volviendo a Nueva York con su ayudante, un hombre bueno que le da amor sin alejarla de su carrera.

Hacer entender el mensaje de emancipación de la mujer de sus muchas ataduras, la chica “moderna” que se ha ganado el derecho a vivir su propia vida sin perder “el derecho a amar”, exigía de los escritores una sensibilidad con las actrices de la época y cierto talento. Francis Faragoh cumplió de manera memorable en el primer largometraje en color, *Becky Sharp* (1934), su adaptación de *La feria de las vanidades* de Thackeray. Un experimento diferente y que no tuvo éxito comercial fue dirigido por Ruben Mamoulian para los primeros independientes, Pioneer Films, con la friolera de un millón de dólares de presupuesto. La respuesta del público al principio pareció halagüeña y luego se desvaneció, retrasando la producción en color a gran escala durante media década o más, hasta que la amenaza de la televisión obligó a Hollywood una vez más a utilizar las innovaciones demoradas. Pero igual que el original literario, *Becky Sharp* era ásperamente satírica, la historia de la huérfana indefensa en una alta sociedad británica clasista que asciende por cualquier medio, sobre todo manipulando a los hombres de la aristocracia. Empujada al cinismo, en una escena que debió sobresaltar a la Oficina Hays, consigue humillar a sus parientes políticos beatos. Mientras toma el té en el momento de la batalla de Waterloo, afirma, “los soldados están muriendo por su país y yo me muero por comer”. A pesar del previsible final, fue un logro noble para Hollywood (y para Miriam Hopkins, en sin duda su mejor papel protagonista)⁴⁷.

Los hermanos Chodorov, Edward y el más joven, Jerome, estaban destinados a la lista negra y siguieron con frecuencia líneas parecidas en su trabajo. (“Jerry”, en muchos créditos posteriores, carecía del distinguido pasado en Broadway de su hermano, y como Harold, el hermano pequeño de Sydney Buchman, no tuvo futuro fuera de las películas de serie B). El musical *Madame du Barry* (1934), historia y guion de Edward Chodorov y dirigido por el refugiado alemán vinculado con la izquierda William Dieterle, hace que la caprichosa aristócrata de los tiempos anteriores a la Revolución (tan consentida que ordena al séquito del rey Luis que tome todo el azúcar de París y lo espolvoree para que ella pueda montar en trineo en un caluroso día estival) se lleve su merecido enseñando que incluso las mujeres en apariencia todopoderosas son solamente juguetes de la sociedad clasista. *Pies inquietos* (1936), escrita por Jerry, nos pone al corriente del otro lado de la alta sociedad, donde la hija de un millonario se va con su novio proletario, con quien se propone ganarse la vida honestamente dando

lecciones de claqué por la radio (!).

Edward Chodorov produjo también y ayudó a escribir el guion a Mary McCall, Jr., de la obra feminista por antonomasia de la década –y no por casualidad, también la película más importante de Dorothy Arzner, *La mujer sin alma* (1936)–. Obra ganadora de un premio Pulitzer hecha también en una anterior versión muda, esta brilló sobre todo gracias a la actuación de Rosalind Russell como mujer resuelta cuya obsesión con su casa (más tarde se le llamaría agorafobia) la hace manipular a su confiado marido. Aparte de la potencial misoginia de la trama, ella se revela como víctima del abandono, décadas antes, de su padre a su madre, y de la posterior creencia de que no se puede confiar a ningún hombre el destino de una mujer. Incapaz de controlar todo (ella incluso prohíbe a John Boles fumar en casa), lo echa finalmente y en el último momento de la película se la ve sola en “su” casa. Un crítico de *New Masses* observó con mordacidad que en la versión teatral la protagonista buscaba desesperadamente conservar una casa modesta de clase media, su “barrera contra la pobreza”. El cambio al estilo Hollywood de la localización a una verdadera mansión subrayaba su neurosis; un jarrón roto se puede reemplazar con facilidad y los criados pueden hacer la limpieza, mientras los pobres luchan comprensiblemente por cualquier posesión sin el beneficio de la neurosis. Una crítica justa, una vez más no entendía que Hollywood solo permitía la veracidad en dosis pequeñas aunque a veces efectivas⁴⁸.

Ningún escritor de ninguna creencia política consiguió comunicar mejor el mensaje de género o de guerra de sexos que Donald Ogden Stewart, refinado y opuesto en todo a John Bright excepto en sus creencias políticas. Stewart entró en Hollywood desde arriba, convertido ya en afamado dramaturgo y figura literaria. Hijo de un juez de Ohio, Stewart era un niño tímido y con gafas que no obstante consiguió con su simpatía e inteligencia hacerse querer en la Phillips Exeter Academy y en Yale. Enseguida conoció a toda la gente apropiada, incluyendo a F. Scott Fitzgerald, que le introdujo personalmente en el círculo de insignes del Hotel Algonquin de la década de 1920. Allí, Robert Benchley y Dorothy Parker, destinados también a convertirse en serios e importantes aliados de la izquierda de Hollywood, se hicieron rápidamente sus amigos.

El radicalismo de cualquier clase, incluso el de las diversas vanguardias, no causó una impresión definida cuando el joven se instaló en *Vanity Fair*. Se dedicó a escribir artículos cómicos y a prepararse para historias cortas y novelas con el toque ligero e ingenioso tan famoso en el *New Yorker* de la época. Desde

niño había adorado el cine, pero estaba ocupado haciendo monólogos cómicos (el público universitario era su favorito) y pasándolo bien. La MGM se dirigió a él a mediados de la década de 1920 cuando las películas mudas sobre la vida universitaria estaban de moda, para adaptar a la pantalla un drama deportivo con mucha acción pero por otra parte insulso, *La estudiante*. Trabajando en los Estudios Culver en Culver City (por entonces tenían solo un año) Stewart entregó una versión en la que habían trabajado otros cuantos escritores. Los críticos no quedaron impresionados con los resultados aunque no la consideraron peor y sí probablemente un poco mejor que películas parecidas⁴⁹. Stewart extrajo de esta y otras tempranas decepciones la conclusión prematura de que sus escritos no debían servir para la pantalla.

Stewart siguió varios años más consiguiendo un éxito espléndido con su trabajo literario. Y sin embargo para su círculo de amigos íntimos, de los cuales cada vez más se estaban convirtiendo en guionistas, Hollywood estaba evidentemente “en su propio mundo” con una realidad que se limitaba a “todo lo que se registraba en el rollo al final del rodaje del día”. Especuló más tarde con el placer culpable de que él también “podía adaptarse de forma tan satisfactoria a este mundo de sueños, pues yo mismo estaba viviendo felizmente en un paraíso personal en el que no se permitía que ninguna realidad esencial alterara mis decisiones ni mis placenteros sueños...”⁵⁰. Aunque pudo lograr el éxito al segundo intento, Hollywood como trabajo y como lugar físico parecía representar todo lo que un literato podía desear, y más.

Rememorando con ojo crítico su irresponsable juventud, Stewart, el escritor de memorias exiliado de la década de 1950, se está preparando narrativamente para la conversión a algo más serio. Pero no hay motivo para dudar de sus recuerdos, que alcanzan a su prolongado triunfo teatral (incluido *Laughter* [Risas], una de las mejores obras de teatro de la temporada 1929-1930), correrías por Europa, bebiendo y persiguiendo faldas hasta que le atrajeron de nuevo a Culver City, esta vez tratando personalmente con Irving Thalberg. En realidad ya se habían seleccionado dos obras y *El honor mancillado*, su guion para el debut conjunto en el cine sonoro de la actriz Tallulah Bankhead y el director George Cukor, estaba entrando en la fase de producción. Una vez más, adoptó la fórmula que los productores le dieron: escribir para unos actores determinados, fabricar un triángulo y un final feliz o moralmente satisfactorio. Pero enseguida hizo con la fórmula cosas que divirtieron muchísimo a los aficionados al cine de la época y han asombrado a los críticos desde entonces⁵¹.

Trabajar en la comedia romántica permitió a Stewart desarrollar temas cinematográficos que tenían profunda importancia emocional para él y fueron al núcleo de sus mayores éxitos –sin olvidar su habilidad para escribir elegantes diálogos, gran parte de ellos ridiculizando los modales de la clase alta–. En su obra *Rebound* [Rebote], reescrita en gran medida por otros antes de su estreno en Hollywood, sus personajes solo llegan a comprender el valor del compromiso después de que la fachada de complacencia burguesa se resquebraje y aprendan que uno debe poder perdonar a una esposa por “algo tan trivial como un adulterio”. Por mucho que imaginara unos cuantos años después que el socialismo traería a toda la humanidad la hermandad que había experimentado en Yale, el trabajo de Stewart sugería mucho antes de su radicalización que por medio de la intimidad del matrimonio la gente descubriría su capacidad de sacrificio por algo más grande que ellos mismos, algo que se aproxima a un modelo a pequeña escala de una sociedad solidaria. Oculto en sus diálogos como sofisticación acicalada y hastío, el mensaje llevaba implícitas posibilidades que las espectadoras en particular podían comprender fácilmente.

Stewart manejó su fórmula mágica con contribuciones al guion de un melodrama romántico como *Tierra de pasión* (1932), una película exótica que presentaba a un Clark Gable, capataz de plantación de caucho, enamorándose de Mary Astor, la esposa del ingeniero, antes de darse cuenta por fin de que Jean Harlow, la rubia platino de moral dudosa (fugitiva de la justicia y evidentemente exprostituta), es la mujer fogosa que necesita, ya que él es el tipo duro adecuado para ella. Asimismo, Stewart consiguió hacer de *Las vírgenes de Wimpole Street* (1934) –escrita “en un tiempo récord” para Norma Shearer, Fredrich March y el recién llegado a Hollywood Charles Laughton– mucho más que el relato sentimental sobre poetas del siglo diecinueve que parecería contener. Laughton era el padre dominante que prácticamente tiene prisionera a su hija minusválida, la poetisa Elizabeth Barrett, interpretada por Shearer; su repuesta al galanteo de Robert Browning es un manifiesto drama de liberación, y la ayuda de su hermana (interpretada por Maureen O’Sullivan) crea una alianza de mujeres contra el patriarca. Incluso su amado perro se escapa con ella –menos mal– porque el perverso Laughton (cuyo amor paternal se parece cada vez más a un incesto emocional a medida que transcurre la película) ordena que se ejecute a la amada mascota como venganza⁵². En otro registro, se decía que Stewart, al añadir unas mordaces líneas finales a la versión cinematográfica del exitazo en *Broadway Cena a las ocho* (1939), había brindado la ocurrente respuesta a una cortesana de clase alta, que había expresado su miedo a que las máquinas abolieran algún día el trabajo, que su oficio estaría siempre asegurado.

Amores en Hollywood (1933), un guion original de Stewart, absolutamente amanerado, era una de las primeras versiones sonoras sobre el star system y el sistema de estudio que se burla de sí mismo casi hasta el extremo de la autocrítica. En este alegre musical, la tímida profesora de francés Marion Davies se enamora de la figura imaginaria de un cantante, Bing Crosby (que ya había triunfado en Hollywood pero debutaba entonces con la MGM), que sale de la radio de forma surrealista –o ¿es solo su fantasía?– para animarla a que vaya a Hollywood. Sus colegas académicos, maravillosamente descritos como devotos del saber muerto y reprimidos sexualmente, consideran a Davies una vergüenza, si no una inmoral en potencia. De la noche a la mañana aparece en la Ciudad del Oropel, consigue un papel suplente en la última película de Crosby y sustituye por casualidad a su enamorada habitual en el cine y en la vida “real”. Amores en Hollywood, como Enemigo Público, se enfrentaba a la zona gris entre la realidad y las películas, esta vez entre la locura de la revista de admiradores con toda su alegría del género y el negocio cinematográfico mismo. Las idas y venidas entre imagen y reflejo de la imagen eran geniales, permisibles solo en una película que se negaba a tomarse en serio a sí misma. Stewart había provisto a Davies y a la coprotagonista cómica Patsy Nelly en particular de todo lo necesario para resultar divertidas y con mucho carácter, algo mucho mejor que lo que podían aportar los largometrajes sentimentales al uso.*

Stewart tuvo que esperar para sus mayores triunfos (descritos en el capítulo cuarto) a que mejoraran la producción y la tecnología en Hollywood al final de la década. Pero María Antonieta (1938) demostró su reputación en Hollywood y su capacidad para el tratamiento personal del material más predecible. Su María Antonieta, interpretada por Norma Shearer en una de las producciones más suntuosas hasta entonces, es más una víctima que un verdugo con ninguno de los gustos de madame Du Barry por el exceso. El rey Luís XVI (fabulosamente encarnado por Robert Morley), un tipo introvertido y tímido, solo parece interesado en su afición a la cerrajería. Cuando María Antonieta no consigue engendrar un heredero, primero es postergada y luego reivindicada, al alumbrar un hijo y una hija solo para acabar enfrentándose al torrente de odio público como símbolo de los excesos reales. Sin embargo, mientras ella camina hacia la guillotina, por alguna razón no parece que sean las masas las que le hayan traicionado sino la realeza intrigante que sobrevive (especialmente el granuja del duque de Orleáns, interpretado con brillantez por Joseph Schildkraut). Milagrosamente, de la forma que solo Hollywood puede producir milagros, ella permanece como una especie de precursora de Lady Di, “la reina del pueblo”⁵³.

El futuro integrante de la lista negra Sydney Buchman, no tan políticamente dispuesto como Stewart pero igual de elegante, se adaptó de forma parecida a los sofisticados finales de las primeras producciones sonoras y en particular de las “películas de mujeres”. Como Stewart, aunque ni mucho menos tan famoso al principio de su carrera, Buchman era un dramaturgo llegado a Hollywood con éxito y experiencia. Nacido en Duluth, Minnesota, educado primero en la universidad del estado pero habiéndose marchado después a las de Columbia y Oxford, Buchmann tenía más formación académica que casi nadie en el Hollywood de la época. Trabajando todavía para Broadway pero sin un éxito impresionante (excepto en conseguir introducir a Paul Muni al público de lengua inglesa) irrumpió en el cine mudo con el melodrama *Matinee Ladies* [Damas de matinée] (1927), y después, con la llegada del sonido se convirtió rápidamente en uno de los escritores más versátiles y rápidos de la industria.

Los principios de Buchman, películas más bien pequeñas para la Columbia, eran la mayoría de las veces romances estafalarios, que incluso cuando eran originales funcionaban como si hubieran sido transferidos desde Broadway. En *I'll Love You Always* [Siempre te amaré] (1935), un estudiante de ingeniería corteja a una actriz local shakesperiana, se casa con ella y después se entera con horror de que ella es bailarina de alquiler en un restaurante chino de Chicago (!). Amargado, roba dinero a su jefe y se dispone a volar a Rusia (!!). Pero se reconcilian en el último momento, haciendo inevitable que ella le prometa esperarle hasta que salga de la cárcel⁵⁴. Las mejores fueron las películas de mujeres dirigidas a una audiencia femenina con mensajes próximos a su corazón colectivo.

La fastuosa producción de la Paramount *El signo de la cruz* (1932) ofreció a Buchman la oportunidad de una película verdaderamente épica centrada en un tema de mujeres. Primer drama bíblico de la era sonora con un presupuesto ajustado, *Variety*, de forma pomposa aunque algo inexacta tildaba la extravagancia de “triunfo religioso sobre el paganismo [con]... el alma... más fuerte que la carne”⁵⁵. En realidad, la carne ganaba bastante por el camino. Cecil B. DeMille dirigió a Fredric March como prefecto de Roma que quiere acostarse con la doncella cristiana en peligro interpretada por Elissa Landi, pero no tiene suerte. Llama a la tentadora Joyzelle Joyner, que (en una de las escenas que tentaban al Código) muestra una gran fiesta que bordea la orgía como las que les gustan a los hombres. Sigue sin tener suerte: Landi se queda espantada y horrorizada. Entretanto, mientras continúa la orgía, se puede oír fuera a los cristianos cantar y marchar camino a su muerte en el Circo.

La auténtica acción se produce aquí, con treinta minutos de las escenas más sangrientas imaginables en aquella época (o en cualquier otra) de película narrativa con gigantes, enanos y mujeres musculosas rebanándose los unos a los otros mientras que la turba romana bosteza y brama pidiendo más sangre. Charles Laughton, como el loco Nerón y Claudette Colbert como su consorte (que tiene el ojo puesto en March y por tanto aprueba la muerte de Landi) están espléndidos con el texto de Buchman. En los últimos y efusivos momentos de la película, March ruega a Landi que renuncie al cristianismo y al no conseguirlo entra en la guarida del león para compartir con ella su sangriento destino (fuera de pantalla). Las mujeres depravadas obviamente señalan el camino hacia abajo pero la mujer pura encabeza el camino hacia la auténtica civilización. Ningún futuro escritor judío de dramas bíblicos (como Albert Malz, autor sin acreditar del guion original de *La túnica sagrada*) haría algo mejor con los temas de inmolación cristiana, aunque las variaciones argumentales y ecos políticos continuarían fascinando espiritualmente a los aficionados crédulos con ganas de emociones fuertes⁵⁶.

Las películas de mujeres con un giro cómico se convirtieron en el punto fuerte de Buchman y el billete para un trabajo bien pagado en la Columbia, donde su trabajo le convirtió en favorito del jefe Harry Cohn. La estrafalaria sátira *Los pecados de Teodora* (1936), que dio un empujón a su carrera, señalando el camino hacia sus películas mejores y más populares, incluidas *La pícara puritana* (1937), *Vivir para gozar* (1938), junto con *Sucedió una noche* (1935) de Capra marcó indiscutiblemente el ritmo para una sucesión de películas de la Columbia con gente guapa vestida de forma elegante haciendo cosas locas pero incuestionablemente sofisticadas, casi (pero no del todo), como si la Depresión no hubiera terminado con las réplicas ingeniosas o reprimido a las mujeres emancipadas de la década de 1920.

Un instrumento genial para Irene Dunne y Melvyn Douglas, *Los pecados de Teodora* describe a la escritora soltera de una pequeña ciudad de Connecticut, autora de una novela escandalosa, cuya obra aparece por capítulos en el periódico local y horroriza a la burguesía. Al viajar a Nueva York para conocer a un editor, se encuentra imitando lo que ella imagina que debería hacer una escritora así y en el último momento se salva seduciendo verdaderamente al autor de la portada de su libro, y luego, horrorizada por su comportamiento, escapa de la ciudad y vuelve a su casa. Douglas, el artista (casado pero separado), la sigue e insiste en que le contrate como jardinero. Al final, ella da una conferencia de prensa en su apartamento de Manhattan, revelando su

verdadera identidad, obligando a su tía a anunciar que ella “se ha vuelto loca”. Tras el consiguiente escándalo en el que los ciudadanos creen que ella ha tenido un hijo ilegítimo, las cosas salen bien –y mucho más para la actriz Dunne, que inicialmente había intentado no representar comedia pero consiguió una nominación al Óscar como mejor actriz. Buchman tenía otras virtudes, pero en su plenitud era la clase de escritor con personajes y diálogos lo bastante improbables y atrevidos como para dar un vuelco al marco elegante de las comedias dramáticas imperantes.

La sumamente satisfactoria transición de Buchman y Stewart al cine demostraba también lo a menudo que las películas sonoras a lo largo de la década de 1930 eran literalmente “obras de teatro filmadas” en el mejor sentido, con conversaciones ingeniosas como prioridad, una acción estrictamente secundaria y una atmósfera temperamental a menudo apenas más importante que un ambiente ocasional para el romance. En seguida estas películas fueron más allá de estos convencionalismos y los radicales desempeñarían un papel importante en su posterior desarrollo.

POLÍTICA DE FRUSTRACIÓN

Todo esto tenía un gran inconveniente. El mismo éxito de dichas obras de teatro filmadas tendía a disfrazar tanto la diferente naturaleza de las dos costas como la ambivalencia creativa de los mejores escritores, que implicaban las incompatibilidades entre Broadway y Hollywood. Muchos de los escritores y directores más prestigiosos surgieron de Broadway y del Federal Theatre a finales de la década de 1930 e hicieron películas durante la década de 1940 y por un corto pero dichoso lapso de tiempo se movieron entre los dos lugares. Los primeros años treinta por el contrario, fomentaron la frustración constante. El teatro seguía siendo su verdadero amor, literalmente la parte “legítima” de sus vidas, mientras que las películas representaban solo dinero, risas y oportunidades esporádicas de bromas criptopolíticas.

John Wexley, por tomar un ejemplo menos feliz de un dramaturgo trasladado a Hollywood, consiguió bastante éxito, pero nunca perdió la sensación de excitación en el teatro de Washington Square de su juventud o de sus

espectaculares triunfos teatrales de principios de la década de 1930, *Silla eléctrica para ocho hombres* y *They shall not die* [No morirán]. Una melodramática apelación contra la pena capital, *Silla eléctrica para ocho hombres* duró 285 representaciones y consagró la carrera del primer actor de Broadway, Spencer Tracy (Clark Gable, que se encargó del papel en la producción en la costa oeste, aprovechó el éxito para un contrato cinematográfico). La obra recibió un tratamiento fílmico tan mediocre en 1932 que el asesino resultaba ser inocente y se salvaba en el último momento⁵⁷. *They shall not die*, basada en el caso Scottsboro, se puso en escena para recaudar fondos para los negros indigentes acusados injustamente de violación, consiguió reseñas entusiastas y duró meses (también fue el debut dramático de Tom Ewell), pero resultó demasiado fuerte para Hollywood. En comparación, escribir en la colonia del cine, aunque a veces resultara lucrativo, era a menudo muy poco creativo⁵⁸. Admirado dramaturgo y sobrino del empresario teatral yidish Maurice Schwartz, parecía destinado a esta clase de humillación. Pero otros muchos escritores sufrieron lo mismo. Hollywood era más grande que la vida e igual de cruel para aquellos que se tomaban en serio su arte.

John Howard Lawson definitivamente vivió la contradicción. Casi el padre de los temas de clase, se podría decir que fue el creador de las películas con lucha de clases en el Hollywood posterior al cine mudo. Tras profundas decepciones y un valiente compromiso político y laboral, evolucionó en la época de guerra a practicante habilidoso del cine radical indiscutiblemente cinematográfico. Destinado a ser considerado el comisario político de Beverly Hills, Lawson era en realidad un vanguardista y, como sus colegas (aunque con más ardor), un converso a la política en la madurez. Vástago de una familia de empresarios judíos que perdió su dinero (y de un padre dominante que en apariencia había empujado al suicidio a otro hermano mayor con parecidas inclinaciones artísticas), se reveló en el Williams College como un intelectual judío amargado aunque con muchísimo talento, y una noción de identidad que le acompañó toda su vida.

Solo tenía diecinueve años cuando George M. Cohan produjo su primera obra de teatro, no obstante, se sintió maltratado como judío al ser ninguneado para la dirección de la revista literaria de la universidad, un puesto evidentemente reservado a un gentil. En 1923, el drama semiexpresionista de Lawson *Roger Bloomer* fue recibido con auténtico respeto por la crítica. Su *Processional* de 1925 (el experto Bernard F. Dick lo califica de “matrimonio de drama y arte popular, teatro y burlesque, diálogo esticomítico y jazz”) ofrecía un conjunto de

impresionantes imágenes de ensueño que incluían a comunistas estúpidos y judíos quejumbrosos, que los antiguos y nuevos admiradores consideraron una prueba de que era el dramaturgo más prometedor de los nuevos Estados Unidos⁵⁹. Poco después, ayudó a crear la vanguardista Nuevos Dramaturgos, y la producción de *The Loud Speaker* [El altavoz] en 1927, al igual que el trabajo contemporáneo de Faragoh (para el que Lawson escribió las notas del programa), era aproximadamente tan brechtiano como lo sería el teatro estadounidense durante décadas y quizá para siempre.

En resumen, Lawson parecía otro fichaje natural para un buscador de talentos de Hollywood. Su primer trabajo en la MGM en 1926 fue escribir el diálogo sonoro para una secuencia de *El diablo y la carne* de Greta Garbo. Rápidamente cerró filas con Albert Lewin –un antiguo marxista que seguía siendo afable en lo personal aunque distante en lo político y, por encima de todo, era la mano derecha del todopoderoso productor Irving Thalberg, quien confesaba haber sido orador callejero socialista en su adolescencia⁶⁰–. Lawson también tenía buena relación con el marido de la actriz Bette Davis, el futuro comunista y testigo amistoso Frank Davis. Antes de la Depresión Lawson ya había estado invitado en la casa de Los Ángeles del novelista Samuel Ornitz, donde conoció a Lewin, Frank Davis y Marian Ainslee, una tituladora del cine mudo (e íntima de Theodore Dreiser), que ayudó a Lawson a aprender la técnica cinematográfica.

Thalberg se sentía fascinado desde el punto de vista personal con el intelectual Lawson, aunque no podía utilizar el trabajo del escritor, así que envió al dramaturgo a idear títulos para un drama exótico en los Mares del Sur que protagonizaba Ramon Novarro, *El Pagano de Tahití* (muda, a excepción de la “Canción de amor del pagano”, que fue un éxito internacional). Incluso aquí, Lawson encontró la forma de hacer que la chica nativa tuviera conciencia social y fuera incapaz de traicionar a su pueblo y que el visitante americano fuera igualmente incapaz de traicionar su modo de vida. Era la clase de giro romántico a los temas comunes de la época, pero no tenía nada que ver con la realidad de la vida estadounidense de la clase media⁶¹. Lawson, que deseaba el éxito tanto como cualquiera, adquirió una gran casa con vistas al Estrecho de Long Island y consiguió una seguridad financiera mayor de la que él y su creciente familia hubieran conocido jamás. Francis Faragoh se instaló muy cerca de su compañero artístico. Evidentemente, era un buen comienzo⁶².

Entretanto, Cecil B. DeMille había visto *Processional* y se le había ocurrido que uno de sus personajes, un minero nómada, se podía adaptar para su primera

película totalmente sonora que se llamaría *Dinamita* (1929). Era un trabajo serio, y los críticos respondieron con gran interés si bien con un poco de incredulidad a los diversos e improbables giros de la línea narrativa. En el estreno de la película en el Carthay Circle Theater de Hollywood, lleno de estrellas, DeMille pidió a Lawson que como autor se acercara al micrófono.

El protagonista-minero interpretado por Charles Bickford es condenado a muerte por un crimen que no ha cometido y accede por dinero a casarse con una chica frívola de la alta sociedad (interpretada por Kay Johnson) que necesita rápidamente un marido para recibir su herencia familiar. Entonces, cambia su destino inesperadamente cuando el verdadero asesino es capturado. El minero se encuentra de repente rodeado por los ricos amorales que forman el círculo social de Johnson y se vuelve solo a la mina en Pennsylvania, dejando atrás tanto la dama como el dinero. Ella va tras él pero solo consigue humillarle de forma involuntaria con su coche elegante, un signo llamativo de los privilegios de clase (subrayado por su incapacidad para guisar) y empeora las cosas cuando su antiguo novio, un esteta de clase alta, se presenta para recuperarla. A raíz de una explosión catastrófica en la mina, las cosas se arreglan y el chico trabajador consigue después de todo a la chica de clase alta. Por otra parte, la huérfana de madre que es hija de Bickford allana el camino a Johnson para introducirse en el círculo de las mujeres de mineros, por improbable que parezca todo esto. Aunque hablada, *Dinamita* tenía al menos un tramo pasable con escenas bastante realistas del pueblo minero y se esforzaba por describir la vida social de la clase trabajadora⁶³.

El siguiente trabajo de Lawson, escribir *A bordo del "Shanghai"* para el director Charles Brabin, fue más desalentador. El estudio le encargó introducir a Brabin, y por extensión a la mujer de Brabin, Theda Bara (la bomba sexual de las películas mudas, inactiva desde 1925), a las películas sonoras con un chirriante argumento sobre un capitán "peludo como un mono" que dirige a una peligrosa tripulación que lleva a la esposa y a los amigos de un millonario desde Shanghai hasta San Francisco. Maquinando todo el tiempo para quedarse a la millonaria, el capitán encabeza un motín contra los pasajeros, basado en su resentimiento de clase e impulsos freudianos más tenebrosos. En el último momento, el proletario con aspecto de primate se siente abrumado por la culpa y se aborrece sí mismo, y amablemente se suicida. *A bordo del "Shanghai"* fue un éxito menor, aunque no había nada de que jactarse desde ningún punto de vista. Lawson pudo disfrutar de la buena vida solo con cierta culpabilidad reprimida por haber abandonado el teatro de vanguardia.

Lawson ya había demostrado cómo unir las cuestiones de clase con las historias de amor, a pesar de todas las debilidades de la trama. Sus películas tenían momentos poderosos aunque la narración fuera endeble, una disparidad que a menudo señala la utilización de Hollywood de los resentimientos de clase sin tomarlos a broma. El original de Lawson (escrito en colaboración con Bess Meredith), *Novias ruborosas* (1930), que no recibió reseñas mucho mejores, trataba de forma contraria y con mucha más eficacia los temas de género y clase. Joan Crawford es una de las tres empleadas de unos almacenes (las otras dos estaban interpretadas por Anita Page y Dorothy Sebastian) y compañeras de piso que odian sus sueldos miserables, las largas jornadas, su apartamento- ratonera y las comidas baratas. Obviamente inspirada en la película casi muda *Vírgenes modernas* (1928) que había convertido a Crawford en una atracción para la taquilla, estas novias ruborosas no son “novias” en absoluto, y mucho menos “ruborosas”.

Una de ellas se convierte en la amante de un vástago del almacén que le paga el alquiler (y evidentemente disfruta de sus favores sexuales) pero le abandona por una mujer de su clase, otra se casa con un timador que huye de la policía y es finalmente enviado a la cárcel; según las críticas más severas de la película, Crawford solo triunfa porque rechaza al playboy capitalista interpretado por Robert Montgomery, preservando esa parte de la anatomía femenina que es más sagrada que la vida. Pero si se mira detenidamente, Crawford está mucho más decidida a preservar las prerrogativas de la mujer en general, asqueada completamente por las manipulaciones de los hombres de clase alta en todas partes, con cualquier pretexto. Por medio de digresiones y enfrentamientos, ella hace valer la dignidad inequívoca de la joven Crawford, no solamente para ser “libre” (como su anterior papel cinematográfico adolescente), sino para ser reconocida como una persona de valía. Su recompensa, el matrimonio con el playboy reformado, es la conclusión esperable y probablemente inevitable. Antes de que se produzca, ha tomado partido. Como en *Dinamita*, el contraste en los decorados de producción, desde el apartamento obrero a la finca de clase alta con una lujosa casa en un árbol incluida (juguete para el playboy, donde él intenta seducirla), consigue con eficacia su objetivo. Sin embargo, para Lawson, la resistencia de su colaborador en el guion a esta serie de intentos de clase y feministas, y las intromisiones casi constantes del director Hunt Stromberg, llegaron a producirle una terrible frustración. Sus trabajos siguientes, completamente faltos de interés, hicieron que se desesperara por salir de la MGM incluso a costa de romper un contrato. Muy lejos todavía de sentirse comunista, escuchó la llamada de la Depresión que se extendía, las colas del pan

y las manifestaciones de los parados. Entretanto, el prometedor empresario teatral Harold Clurman contactó con él, mostrando un interés renovado por su trabajo anterior (al examinar entonces sus obras de teatro como objetos de la década de 1920, Lawson tuvo el súbito deseo de reescribirlas por completo) y una mayor consideración por su lirismo. Lawson rogó a la MGM que le diera la libertad y Thalberg se la dio a regañadientes, advirtiéndole que no podría regresar tan fácilmente. Aunque Lawson había tenido miedo desde el principio de quedar atrapado por Hollywood y casi tanto miedo de no poder triunfar, había triunfado y se había ido, sin ninguna intención de volver. ¡Qué poco sabía!

De regreso a Nueva York, Lawson descubrió rápidamente que la Depresión había perjudicado mucho más al teatro que al cine. Como sus esperanzas se despertaran a pesar de todo con una nueva producción de Broadway, se estableció en Long Island –y entonces se dio cuenta de su situación, Hollywood le llamó una vez más: una comedia romántica para el actor-director Lowell Sherman y Mae Mallory–. Escribió desde Long Island con la esperanza de una serie de películas por el estilo; Apartamento de soltero fue un bombazo, el primero de Lawson. Entretanto, la RKO se estaba desmoronando, y como Lawson seguía gastando con prodigalidad en su familia, volvió a Hollywood y se enteró de que su siguiente guion había sido rechazado en lo fundamental. Mientras la política continuaba calentándose, Lawson pasó un fin de semana con Edmund Wilson, que intentó atraerle hacia el marxismo⁶⁴.

Entretanto, el nuevo drama de Lawson, Success Story [Historia de un éxito], producido por el Group Theatre en 1932 y dirigido por Lee Strasberg, con escenografía de Mordecai Gorelik y un reparto estelar (entre otros, Luther Adler, Stella Adler, Franchot Tone y Morris Carnovsky), consiguieron elogios exagerados en la prensa liberal –y un ataque de New Masses, de orientación comunista–. Por entonces, en su primera fase sectaria de esperar una lucha catastrófica y de condena a todo lo que no reforzara los criterios de clase, la revista se quejaba agriamente de los problemas y soluciones individualistas de la obra. Lawson, rebotado dos veces de Hollywood, se sintió desconsolado y perdido. No mucho después, Success Story fue adquirida por la RKO y Lawson escribió la versión cinematográfica, El éxito a cualquier precio (1934), uno de los más amargos dramas contra las empresas del principio de la Depresión.

Demasiado teatral y predecible, El éxito a cualquier precio ofrece, a pesar de todo, una interpretación fascinante por parte de Douglas Fairbanks, Jr., de un caradura de clase obrera (aunque claramente no judío) ardientemente decidido a

ascender desde abajo hasta convertirse en un ejecutivo publicitario de éxito y abandonar en el proceso todos sus principios morales. Inmediatamente abandona a su novia de la infancia, Colleen Moore, otra gentil, que le consiguió su primer trabajo y es la única mujer que siempre le amó desinteresadamente. Hace proposiciones deshonestas a la amante del jefe, interpretada por Genevieve Tobin, y aunque responde en broma, le hace saber lo que tiene que hacer para conseguirla y él sigue su guion. Cuando él ha llegado a la cumbre y ha empezado a caer con las cotizaciones de la bolsa, los dos ya no tienen de qué hablar y ella pasa las noches en la ciudad mientras que él trabaja duramente. Su matrimonio es una farsa. En medio de los problemas económicos de una Depresión cada vez más profunda, experimenta una asombrosa autorrealización.

En la versión teatral, el antiheroico protagonista es un escritor publicitario, judío anticapitalista del East Side, si bien algo sarcástico con las habituales expectativas socialistas (“no puedo hacer que la revolución vaya a suceder la próxima semana..., es decir, no me sorprendería si no se produjera en todo el verano”). Su novia, que se crio con él en su mismo bloque de viviendas del East Side, es tan inteligente como valerosa. En resumen, son la esperanza del proletariado, que llegan a un callejón sin salida de asalariados- esclavos oficinistas como muchos de los judíos de Nueva York en la vida real⁶⁵. Su antiguo amor le dispara mortalmente. Aunque es un accidente, el disparo hace justicia poética al individuo en el que se ha convertido. En la versión cinematográfica los personajes pierden su etnicidad geopolítica mucho tiempo antes de un final feliz y poco realista característico de Hollywood. Aquí, Fairbanks intenta suicidarse y solo se lesiona, después de que Moore rechace su súplica de perdón. Ahora es libre de recuperarse en sus brazos, moralmente redimido. Su homólogo teatral había cerrado el drama (tras aconsejar a Sara, su futura viuda, que cambiase su nombre “de Ginsberg a Grinnell, como habíamos hablado”) con un lenguaje más adecuado para el protegido de Lawson, Clifford Odets:

Hubo una vez un judío llamado Cristo envuelto en un arco iris, enseñó muchas cosas al mundo, quizás haya alguien más como él... ¡A mí no me importa! Solo pienso en mí mismo. Metedme en un ataúd de plata maciza con ángeles dorados –no importa el precio... [Se echa a reír y expira en los brazos de Sara]⁶⁶.

En su versión cinematográfica reelaborada hasta la saciedad, El éxito a cualquier precio podía ser casi la autobiografía subconsciente de Lawson, que se aferró a su propiedad de Long Island durante toda la década de 1930 incluso profesando un compromiso político de por vida. Se podría decir fácilmente que casi había cometido un suicidio espiritual al ir a Hollywood, pero estaba decidido a redimirse a sus propios ojos. En 1935, tras revelarse como una figura esencial no comunista del Gremio de Guionistas Cinematográficos, anunció de repente a New Masses que se afiliaba al Partido. Lawson llegó como un discípulo retrasado, tanto más ferviente por su vacilación inicial.

Nadie podría calificarlo de cambio profesional, más bien lo contrario. Para adelantarnos un poco a nuestra historia de forma cronológica pero no de forma estética: Walter Wanger, el productor independiente y mucho tiempo aliado de los izquierdistas había guiado al director William Wellman en la controvertida narración que advertía sobre el fascismo en las altas instancias, *The President Vanishes* [El presidente desaparece] (1934). Entonces decidió hacerle su principal guionista para la película con más controversia política de la época, *Bloqueo*, que apareció por último en 1938. Wanger siguió adelante, contra el consejo de los jefes del estudio que temían las pérdidas seguras de ingresos procedentes del público de Italia y Alemania y de igual modo contra la Iglesia Católica de Estados Unidos, cuya jerarquía (siguiendo al Vaticano) optaba abiertamente por el líder fascista Francisco Franco. Descartó los anteriores guiones de Odets y de Lewis Milestone, el temible director de *Sin novedad en el frente*; aquel fue el mayor de los cumplidos para Lawson.

A pesar de la censura que prohibía incluso la utilización de la palabra “España” y mucho menos “fascismo”, el film presentaba a Henry Fonda hablando para una ciudad sitiada de campesinos, trabajadores y ciudadanos, desesperadamente necesitados de provisiones, que en el mundo real el gobierno de los Estados Unidos había embargado a los republicanos. El director William Dieterle (según una leyenda de Hollywood, era comunista antes de abandonar Alemania, y según el FBI, marido de una inmigrante roja estricta) hizo todo lo posible dentro de estas obvias constricciones. Con el planteamiento más cercano de Hollywood a las escenas de “masas” de Serge Eisenstein y Vsevolod Pudovkin hasta las películas bélicas de la década de 1940, *Bloqueo* casi se acercaba al *Acorazado Potemkin*, al menos en algunas escenas espectaculares.

Lawson escribió la película en torno a la historia de amor entre la hija de un contrabandista de clase alta y un pastor al que conoce cuando su coche se avería

en un camino rural. La siguiente escena sitúa a Fonda, ahora teniente del ejército republicano, enfrentándose al padre de Madeleine Carroll, el mismo contrabandista al que Fonda mata posteriormente en legítima defensa. Poco a poco, al contemplar el sufrimiento de los habitantes de la ciudad y especialmente de los niños privados de leche, ella se convierte a la causa (al menos a la causa de los que defienden a su país contra los extranjeros, una valoración acertada del sentimiento español contra los invasores fascistas italianos y alemanes). Se desarticula una conspiración colaboracionista de los supuestos principales defensores de la ciudad, los amantes se unen e incluso el barco en apariencia siniestrado ancla en el muelle –pero el desastre solo ha sido conjurado temporalmente.

La historia de amor rebajó la fuerza política de la película en vez de subrayarla, no como en Casablanca. Pero si Bloqueo funcionó mal en taquilla, no fue tanto por estratagemas argumentales o por reseñas mediocres como por la prohibición virtual de exhibirla en el extranjero y por la desgana de la cadena de cines de la Fox a proyectarla como primer largometraje. A pesar de todo, Wanger encargó a Lawson que comenzara otro proyecto abiertamente antifascista, un proyecto que se paró en seco cuando (según un relato posterior de Lawson) los banqueros de Wanger le dijeron que nunca le concederían otro préstamo si se hacía esta película. Lawson escribió otras películas y buenas, de hecho las mejores y seguramente recibidas de forma más favorable. (Véanse más adelante los capítulos cuatro y cinco.) Pero las oportunidades que imaginaba en los momentos de optimismo desde los primeros años treinta habían pasado⁶⁷.

Cualquier esperanza de una película eisensteiniana se había disipado prácticamente, aunque hubiera sido siempre más que un sueño imposible entre los pocos que habían absorbido el mensaje cinematográfico ruso y lo habían atesorado en sus corazones. El propio proyecto fallido de Eisenstein de hacer una película en México sobre Nuestra Carrie de Dreiser confirmó la decepción. Los guiones de izquierdas tenían otros medios, más próximos en la forma a la principal corriente de Hollywood, aunque aquello significara inclinar o subvertir su contenido. Décadas más tarde – tras su salida de prisión y una depresión de la que se rumoreó–, Lawson redactó su férreo manifiesto estalinista, El cine en la batalla de las ideas (1953), que atacaba con brutalidad la ingenuidad de su propio trabajo anterior (y por extensión, los elogios que la prensa de izquierdas hizo sobre sus convicciones). Reconocía que había infravalorado “la lucha de clases en el campo artístico”. Las diversas limitaciones de Bloqueo y de su carrera sin duda las vislumbraba en su mente tan grandes como la caída que sufrió después

de que su prestigio e influencia alcanzaran su cúspide durante la Segunda Guerra Mundial. Se había permitido una vez superar una amarga decepción, solo para acabar de nuevo fulminado. Con esa perspectiva, el experimento artístico de coalición con los cineastas liberales había demostrado ser un fracaso en política y en arte. Lawson retrocedió a las posiciones comunistas de principios de la década de 1930 que sostenían que solo la presión política organizada sobre los cineastas podía lograr cambios auténticos, una estrategia que la derecha utilizó con mucha más eficacia que la izquierda⁶⁸.

Casi dos décadas más joven y más inocente, Lawson había publicado la primera edición de su obra maestra como Teoría y técnica de la dramaturgia (1936). Puede que las dos primeras palabras del título hubieran estado unidas con éxito en el teatro, pero, por el contrario, en la vida y especialmente en Hollywood estaban habitualmente reñidas, a pesar de los posteriores intentos de Lawson por mantener la línea del Partido en todas las cuestiones estéticas, políticas y sobre todo internacionales. El marxismo de Lawson, en muchos aspectos un eco ruso mal adaptado, se ajustaba no obstante a las luchas de estudio y las cuestiones de raza. Las múltiples frustraciones de Hollywood señalaban también al autorreconocimiento del intelectual judío, clave para un grupo de asuntos relacionados que solo podían expresarse de otras formas, particularmente en el cine.

CONFLICTO DE CLASE AL ESTILO DE HOLLYWOOD

Sería demasiado fácil atribuir al destino o a la psicología personal, en vez de a la elección consciente y la voluntad decidida, el papel esencial de Lawson en el esfuerzo de los guionistas para mejorar su situación colectiva. Cualquier mezcla de fatalismo y psicoanálisis pasaría también por alto el grado de valor que manifestaron Lawson y unos pocos, décadas antes de que cediera a la desesperación y se entregara a lo peor de los gacetilleros del Partido. Aunque las ideas de Lawson ofrecieran una pobre versión del arte cinematográfico y una versión más pobre aún de la realidad, él hizo el trabajo sindical necesario que tantos otros bien intencionados habían desechado, y lo hizo en los buenos y en los malos momentos. Una figura obrera endurecida como Lawson era muy necesaria en Hollywood, porque el poder de los estudios atentaba contra la

dignidad de los actores, de los guionistas o de los técnicos.

Aplastar la oposición sindical y borrar luego las pruebas había sido una forma de vida en California fuera de la industria fílmica. El trato a los socialistas de la izquierda organizada y a los wobblies* durante la época de guerra y la amenaza roja general de 1919-1921 fue de los más rigurosos, con acusaciones de “sindicalismo criminal” y largas sentencias en prisión administradas con liberalidad⁶⁹. Las “Brigadas rojas” de la policía local y los agentes del FBI continuaron adelante trabajando sin descanso con los grandes empresarios, desde los armadores hasta los magnates del cine, protegiéndoles de la sindicalización además de las supuestas peores intenciones de los radicales. No solo los tabloides sino también el más poderoso Los Angeles Times propiedad de Hearst y muchos otros, hasta los boletines vecinales etiquetaban sin ningún rigor de “subversivo” todo aquello que oliera a liberalismo igualitario.

Los habitantes de San Francisco acabaron el período de terror empresarial por medio de la Huelga General de 1934. Desde entonces, el sindicalismo oficial representó un papel destacado en la vida cultural y económica de San Francisco a menudo a costa de mantener a raya a los trabajadores más inquietos. El sur de California, muy por el contrario, seguía siendo un mundo aparte. Desde la Edad Dorada había sido un paraíso para los fabricantes que buscaban un entorno libre de sindicatos, un poderoso incentivo para que los estudios se trasladaran allí. Había también más separación racial que en el norte, con mexicanos, asiáticos y filipinos como clase sometida en la práctica (con posterioridad, también un número cada vez mayor de afroamericanos). Entretanto, los blancos recién llegados al sur se unieron en gran número a los movimientos neofascistas. La región también alardeaba de una atmósfera extravagante de seudorrealeza con exuberantes símbolos de aristocracia (como sirvientes vestidos de librea) que estaban en declive en el resto de los Estados Unidos. Era comprensible que mantener intacto un sistema así se considerara una tarea difícil. En lo que ahora se podría considerar como un vestigio de un antiguo estado policial (y clara premonición de las medidas “antidisturbios” en la ciudad de Los Ángeles posterior a 1965), el departamento de policía del estado distribuyó permisos de armas e insignias doradas a los hombres de negocios y ejecutivos cinematográficos, concedió altos honores a la “guerra a los rojos” y, a finales de la década de 1930, facilitó realmente a los gobiernos japonés y alemán información detallada sobre los activistas nacidos en el extranjero.

La perspectiva de sindicación en la industria del espectáculo había sido

complicada desde hacía mucho tiempo por la Alianza Internacional de Trabajadores de la Escena Teatral (IATSE), una organización profundamente racista, exclusivista y, en líneas generales, conservadora. La IATSE había cooperado con anterioridad reventando huelgas mediante las herméticas organizaciones de actores de teatro “Ratas blancas”, a la vez que mantenía la disciplina mediante amenazas de desastrosos cierres de producción. Alentar organizaciones de obreros fuera de sus propias filas estaba lejos de los propósitos de los líderes de la IATSE, que por regla general limitaban en la medida de lo posible la afiliación al sindicato a familiares de miembros antiguos o actuales. Pero en virtud de su existencia como único vehículo reconocido de negociación en la industria del cine, la IATSE y sus miembros recordaban a los demás trabajadores de los estudios la desesperada necesidad de representación.

La misma creación en 1927 de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences [Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) estaba encaminada tanto a impedir que se organizaran los trabajadores intelectuales como a elevar la dignidad de la nueva profesión. Al reunir a productores, directores, actores, guionistas y técnicos, la Academia ofrecía de forma abstracta una asociación para el bienestar común –pero en el que algunos de los participantes (o aspirantes a participantes) trabajaban bajo el control absoluto de otros–. En realidad, aunque se declaraba abierta a todos los miembros de la comunidad que hubieran “contribuido de forma distinguida”, la Academia estaba de hecho abierta a quien el fundador Louis B. Mayer considerara que se lo merecía y a nadie más. Entonces llegó la Depresión.

En la primavera de 1933, la mayoría de los estudios no podían hacer frente a las nóminas y sus jefes utilizaron una estrategia por entonces familiar a los empresarios grandes y pequeños por toda la nación, reducciones salariales cuantiosas, en algunos casos por encima del 50 por ciento. Los empleados de los estudios se quejaron. Pero los miembros del sindicato de trabajadores especializados de la IATSE dieron el primer golpe en contra de la opinión de sus líderes, negándose a trabajar un día y aceptando al final un recorte en algunos casos de solo un 20 por ciento. De este modo, se había plantado el impulso de sindicalización en las mentes de muchos trabajadores mal pagados y que trabajaban demasiado. En el verano de 1933, los electricistas de la IATSE “apagaron” y varios estudios cerraron un breve lapso de tiempo, pero luego respondieron con esquiroles y aplastaron con éxito la huelga. No obstante, los cuatro años siguientes la IATSE creció de unos pocos centenares a cinco mil, debido, y no en pequeña medida, a que la National Labor Relations Board [Junta

Nacional de Relaciones Laborales] de Roosevelt insistiera en la legitimidad de que los trabajadores se organizaran⁷⁰.

Los mismos guionistas empezaron a reunirse en secreto el mismo año, uniendo a los famosos (Samson Raphaelson, guionista de El cantor de jazz, el primer éxito de taquilla en el que fue decisivo el sonido) y a los desconocidos como John Bright, Samuel Ornitz y los futuros compañeros rojos Lester Cole y John Howard Lawson. Tenían muchas razones para organizarse, pues más de la mitad ganaban menos de 4.000 dólares al año, el 30 por ciento ganaban menos de 2.000 dólares y solo un principesco 10 por ciento ganaba más de 10.000 dólares. Sin embargo, a diferencia de los sindicalistas de la IATSE, estos escritores querían algo más que mejoras de salarios y condiciones: exigían control sobre los títulos de crédito. Puesto que los créditos determinaban el sueldo, la conexión era inevitable, pero el control implicaba también influencia creativa, algo que siempre estuvo en las mentes de los escritores. Al afiliarse a sus 175 miembros en la Authors League of America [Liga de Autores de Estados Unidos], el nuevo Gremio de Guionistas (SWG), eligió como primer presidente a Lawson, y a Joseph Mankiewicz, secretario.

Casi en la época en la que el SWG se había organizado (aunque no los estudios), los sueldos regresaron a su escasez habitual. El protosindicato no consiguió nada con los directivos. El Gremio de Actores (SAG) se movió primero en parte por el carisma y la influencia de los actores solidarios, pero también debido a una directiva nacional de reactivación de la Administración, del que se decía que había sido redactada por los productores en un intento de poner topes salariales, un límite a la libre agencia (el derecho de un actor, al final de un contrato, a cambiarse de estudio), y lo peor, un dictamen de que los agentes de los actores (y guionistas) no podían negociar sin autorización de los productores mismos. Esto venía a ser ni más ni menos que el control total del estudio. Muchos siguieron esperando a que el gobierno ofreciera una salida que salvara la cara de los estudios a la vez que daban a los creadores de Hollywood algo de lo que habían exigido. Esto fue una ilusión. Las posteriores negociaciones fueron tan infructuosas para los actores como para los guionistas debido a que los jefes de los estudios no tenían intención de ceder.

Pero Estados Unidos estaba cambiando. Una enorme campaña por la sindicalización industrial siguió a las huelgas generales y acciones solidarias de 1934 en Minneapolis-St Paul y Toledo, además de San Francisco, y como se acercaban las decisivas elecciones de 1936, Roosevelt cortejaba con avidez a los

sindicatos. La expulsión del comité de organización industrial (formalizado como congreso de organizaciones industriales) no se había producido todavía en 1935, con una inaudita afiliación sindical de muchos millones. Pero incluso la IATSE –a pesar del terrible miedo de sus líderes al sindicalismo industrial– salió a flote por la ola de energía laboral.

Entretanto, los guionistas continuaron enfrentándose a la cerrazón de los estudios. En septiembre de 1935, la Academia anunció que se estaba redactando un nuevo código de práctica; entre sus principios estaba que los productores no estarían obligados a rendir cuentas legales sobre los títulos de crédito hechos fuera de su competencia ejecutiva. El SWG alcanzó casi el millar de miembros el verano de 1936. El SAG creció hasta convertirse en un auténtico sindicato, afiliándose directamente a la Federación Americana del Trabajo (AFL), mientras que el SGW negociaba con la Liga de Autores de Estados Unidos y el Gremio de Dramaturgos para formar una organización nacional de escritores poderosa.

En la controversia que se produjo a continuación, el congreso celebró audiencias sobre la pretendida crisis en el espectáculo favorito de Estados Unidos y sobre el “peligro rojo” que los periódicos de Hearst exageraban. Lawson declaró ante el comité de patentes del Congreso, en representación del SWG, que los guionistas estaban siendo tratados como simples oficinistas del estudio y exigía el reconocimiento sindical. La advertencia de los productores contra el pretendido dominio de los de Nueva York sobre “sus” guionistas se sumaba a un sutil acoso al rojo: todo el mundo sabía que los intelectuales rojos operaban en Nueva York. A una declaración de los estudios que llamaba a los guionistas a abandonar a los “falsos líderes” siguió una ingeniosa estrategia empresarial. Una minoría disidente del SWG anunció su deseo de una relación con los jefes menos agresiva. Evidentemente querían manifestar su capitulación. A pesar de que en ese momento los radicales del SWG hicieron lo imposible para preservar la concordia entre las facciones opuestas, asegurándose de incluir a guionistas conservadores en el comité ejecutivo, el grupo desafecto abandonó el barco para formar exclusivamente para la élite Dramaturgos Cinematográficos⁷¹.

Los estudios ganaron otro asalto cuando una lista negra informal espantó a la mayoría de los miembros del SGW. Cuando su afiliación cayó por debajo del centenar y los fieles abandonaron por completo los mítines públicos, el SWG se hizo casi tan clandestino como el pequeño Partido Comunista de Hollywood, cuya primera filial acababa de crearse. La pertenencia al Partido o la participación en sus grupos de estudio probablemente no era más peligrosa que

la pertenencia a los sindicatos; no es extraño que algunos escritores activos en ambas organizaciones apenas pudieran, al recordar posteriormente las reuniones a puerta cerrada, distinguir unos recuerdos de otros.

Notas al pie

¹ [“W. R. Burnett: The Outsider”, entrevistado por Ken Mate y Patrick McGilligan, en Backstory 1: Interviews with Screenwriters of Hollywood ‘Golden Age \(Berkeley: University of California Press, 1986\), 58-59. \(Hay edición en castellano: Backstory: conversaciones con guionistas de la Edad de Oro. Plot Ediciones. Madrid, 1993.\) Ian Hamilton al extraer esta anécdota de esta entrevista en su estimable Writers in Hollywood \(Nueva York, Carroll&Graf, 1990\), 50, parece curiosamente inconsciente del mérito de Faragoh, un lapsus notable y revelador en un libro sobre guionistas.](#)

² [El caso alemán es claro. Véase Bruce Murray, Film and the German Left in the Weimar Republic, from Caligari to Kuhle Wampe \(Austin: University of Texas Press, 1990\), especialmente el capítulo 4, 36-54; capítulos 9-10, 99-138, y capítulos 14-15, 168-222. Pero durante un momento prolongado parecía que los radicales independientes y cineastas de los sindicatos podían crear géneros cinematográficos de éxito comercial con temas solidarios sobre opresión laboral y de clase. The Girl Strike Leader \[La dirigente de la huelga\] \(1910\), The Long Strike \[La larga huelga\] \(1911\) y Toil and Tyranny \[Esfuerzo y tiranía\] \(1915\), entre otras, demostraron una gran oportunidad perdida. Un segundo género de películas documentales sindicales fue abandonado junto con el movimiento pedagógico-obrero por la dirección de la AFL a finales de la década de 1920. Véase Steven J. Ross, Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shapping of Class in America \(Princeton: Princeton University Press, 1998\), capítulos 1-3, 11-85.](#)

³ [Abraham Polonsky entrevistado por Paul Buhle y Dave Wagner en Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist de Patrick Mc Gilligan y Paul Buhle \(Nueva York: St Martin Press, 1997\), 493.](#)

⁴ [Philip Furia, Ira Gershwin: The Age of Lyricist \(Oxford: Oxford University Press, 1996\), 44-55.](#)

⁵ [Harold Meyerson y Ernie Harburg, Who Put the Rainbow in the Wizard of Oz? Yip Harburg, Lyricist \(Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993\), 30-45.](#)

⁶ Siglos antes, los comuneros de la Reforma radical, que arrebatában ciudades a la realeza y al clero, habían adoptado como estandarte el arco iris; esta adopción tenía su arraigo en tradiciones mucho más antiguas.

⁷ Edward Eliscu entrevistado por David Eliscu y Patrick McGilligan en Tender Comrades, de Mc Gilligan y Paul Buhle, 228-34. Eliscu escribió las letras para la producción en 1930 de Whoopee ! para Eddie Cantor, seguida por Escándalos romanos (1933) –dirigida por el futuro miembro del Partido y testigo amistoso Frank Tuttle– y varias más en los cinco años siguientes. Es destacable que los críticos comunistas o filocomunistas de New Masses desaprobaban por completo tales espectáculos. Véase, por ejemplo, Nathan Adler, “The Screen”, New Masses 10 (2 de enero de 1934), 28-29, describe a Escándalos romanos como de lo más indecoroso en una época de necesidad masiva y crisis económica.

⁸ Véase la entrevista de Paul Buhle a John Weber en Tender Comrades, 690-91.

⁹ Irving Pichel, “Creativeness Cannot Be Diffused”, Hollywood Quarterly 1 (Julio de 1946), 20-22. Estas cuestiones se analizan posteriormente en los capítulos 2 y 6.

¹⁰ Tino Balio, “Production Trends”, en su libro Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939 (Berkeley: University of California Press, 1993), 179-312, es la representación más convincente.

¹¹ Henry Jenkins, What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic (Nueva York: Columbia University Press, 1990), especialmente 6-12, un comentario sobre la historiografía de lo que Jenkins llama “tradición de comedia anarquista”. Las diferencias con el enfoque de Jenkins se comentarán en el capítulo 3.

* N. de los T. El spin-off es un género televisivo en el que un personaje de una serie de éxito acaba adquiriendo tal protagonismo que da lugar a otra serie.

¹² Véase, p. ej., Richard Maurice Hurst, Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1979).

¹³ Daniel J. Walkowitz, Working With Class: Social Workers and the Politics of Middle-Class Identity (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999), “Prologue”, especialmente 2-3.

¹⁴ Philip Dunne, “Life on the Assembly Line”, capítulo 6 de *Take Two: A Life in Movies and Politics* (New York: McGraw-Hill, 1980), 54-62.

¹⁵ Maurice Rapf, *Back Lot: Growing Up with the Movies* (Lanham: Scarecrow Press, 1999), 47-49, analiza de forma particularmente perspicaz desde el punto de vista del hijo de un magnate los efectos prácticos del proceso de toma de Wall Street.

¹⁶ Véase Richard Maltby, “The Production Code and the Hays Office”, en *Grand Design*, de Tino Balio, 42-46.

¹⁷ Véase Richard Maltby, “The production Code and the Hays Office”, 47-59. Estaba expresamente prohibido socavar la santidad del matrimonio, las expresiones lascivas o desmesuradas, el mestizaje sexual y la homosexualidad, la higiene o la enfermedad sexual, la blasfemia, ridiculizar la religión, etc.

¹⁸ Citado en “Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration”, de Clayton R. Koppes,

¹⁹ Richard Maltby, “The Production Code and the Hays Office”, en Balio, *Grand Design*, 43-63.

²⁰ El futuro estudioso cinematográfico Gerald Peary examina detenidamente los orígenes previos al sonoro en “The Rise of the American Gangster Film, 1913-30”, tesis inédita, University of Wisconsin, 1977.

²¹ J. Brooks Atkinson, “The Play”, *The New York Times*, 4 de febrero de 1927.

²² “New Gang Film at Strand”, *The New York Times*, 8 de enero de 1931. Según el entusiasta crítico, Robinson hace de su protagonista “una figura sacada de la tragedia épica griega, un asesino frío, ignorante, despiadado, llevado una y otra vez por una insaciable ansia de poder, el juguete de una fuerza que es más grande que él mismo”.

²³ Bill Carter, “The Roots of ‘Sopranos’ Grew from Cagney Film”, *The New York Times*, 26 de febrero de 2001. Una entrevista con el guionista de *Los Soprano*, David Chase, señala que El enemigo público comienza “las películas de aventura amorosa con gángster” de Chase e incluso inspiró su tratamiento de la tan celebrada madre del mafioso de los Soprano, Livia.

²⁴ Este punto debe mucho a George F. Custen, Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood (New York: Basic Books, 1997), 141; aunque el experto Custen ni siquiera menciona a los guionistas, atribuyendo erróneamente las innovaciones de la película solamente a Zanuck.

* N. de los T.: "Windy City", es decir, Ciudad del viento, es como se conoce a Chicago.

²⁵ Este entorno de entreguerras ha sido identificado como parte del "Chicago perdido" por un pequeño grupo de eruditos. Véase Frank O. Beck, Hobohemia (Chicago: Charles H. Kerr Co., 2001).

²⁶ Un hecho reconocido por un antiguo crítico de izquierdas alabándole por la "notable coherencia emocional" y diciendo de él que era "una definición viviente de la clase obrera americana, la personificación creativa más vital de la energía, el valor, la inteligencia y el fatalismo de un amplio número de trabajadores americanos", pero que sufría el yugo de Hollywood del encasillamiento. Forrest Clark, "James Cagney", New Theater (Diciembre de 1935), 14-15, 34.

²⁷ Robert Sklar, City Boys: Cagney, Bogart, Garfield (Princeton: Princeton University Press, 1992), especialmente capítulo 2, 57-202.

²⁸ Entre las diversas entrevistas relacionadas con El enemigo público está John Bright entrevistado por Patrick McGilligan, Tender Comrades, 128-54, y John Bright entrevistado por Lee Server, en Server, Screenwriter: Words Become Pictures (Pittstown, NJ: Main Street Press, 1987), 67-92. Faragoh no deja testimonio verbal, un vacío considerable en lo que desearíamos saber en la historia de los guionistas.

²⁹ Mordaunt Hall, en "Films", The New York Times, 4 de diciembre de 1931, solo le atribuye el interés de estar "interpretada de forma enérgica e inteligente".

³⁰ The New York Times la consideró "aburrida y desagradable": "M.H" [Mordaunt Hall], "Blackmail and Kidnapping", 30 de octubre de 1932.

³¹ La más amarga de estas para Bright, Avidez de desgracia, era una de las primeras películas rodadas en exteriores, esta en las 500 millas de Indianápolis (literalmente filmada allí), con los guionistas presentes, el director Howard Hawks peleándose con ellos continuamente –y Cagney, el conductor de coches

borracho que intriga contra un hermano más joven e íntegro, intentando conquistar a su novia, Dvorak—. Según Bright, que estuvo alojado por el estudio en un verdadero hotel para conductores de coches lleno de jugadores y prostitutas, la idea del argumento vino de una historia real que Bright escribió a medida que avanzaba el rodaje y Hawks dilapidaba su propio e inmerecido título de crédito como guionista.

³² John Bright, entrevistado por Patrick McGilligan y Ken Mate, en *Tender Comrades*, 140.

³³ Stella Dallas fue escrita realmente por la efímera integrante del Partido, Gertrude Purcell, colaboradora en Arizona, y posteriormente testigo amistoso. Ver capítulo 3 sobre Arizona y Purcell.

³⁴ Tasker, como Bright, se casó con una importante (y según dicen muy hermosa) radical mexicano-estadounidense, formando los cuatro un grupo de lo más característico de Los Ángeles; también escribió solo o en colaboración otras varias películas de lo más destacado por su contenido anterior al Código. *The Great Jaspers* cuenta la historia de la vida de un conductor de tranvías que tiene una aventura amorosa con la mujer del magnate local de los tranvías, siendo después despedido, termina (con su enfermizo hijo ilegítimo a su cargo) como adivino profesional.

³⁵ La escritora de guiones comunista Madeleine Ruthven desarrolló en colaboración la historia de *The Accusing Finger* [El dedo acusador], según algunos comentarios contemporáneos. La historia de Bright para *The John Meade's Woman* [La mujer de John Meade] (1937), escrita por otros, incluso abordaba la cuestión medioambiental a la vez que desenmascaraba a un magnate de la madera para carbón. Edgard Arnold representaba de forma memorable el papel del magnate que ignora las leyes de reforestación mientras se pasa de la madera al trigo en busca de mayores beneficios. Un escritor de *New Masses* dijo que *The John Meade's Woman* era “un intento en verdad apasionante” de hacer pedazos las convenciones de Hollywood y aprobaba la evocación al estilo documental de una tormenta de arena y los granjeros en marcha, que alcanzaba una “vitalidad conseguida por muy pocas películas estadounidenses”, aunque al final quedase mermada por su boba historia de amor. Véase Robert White, “Sight and Sounds”, *New Masses* 24 (27 de julio de 1937), 29. Una reseña anterior en la misma publicación la reducía a la historia de un “capitalista malísimo que tiene una vida amorosa trágica”. Véase “The Screen”, *New*

Masses 22 (9 de marzo de 1937), 30.

³⁶ Un escritor de New Masses se lamentaba de que la historia no se saliese nunca de la estructura de la víctima individual del capitalismo y la visión sensiblera de la vida pueblerina en el pasado, añadiendo que “la escritura de los diálogos no ayuda”, admitiendo que Back Door to Heaven era sin embargo una “descripción bienintencionada”, pero concluía diciendo que “aportaba muy poco”. “J.D., ‘Two Tries’”, New Masses 31 (16 de mayo de 1939), 29-30.

³⁷ Ver capítulo 8, sobre las últimas películas de Bright.

³⁸ Josefina Fierro encabezó el Congress of Spanish Speaking Peoples [Congreso de pueblos de habla hispana], una organización frentepopulista con sede en Los Ángeles, que tuvo una breve influencia antes de ser disuelta durante la Segunda Guerra Mundial.

³⁹ Ring Lardner, Jr., hizo estas observaciones a Paul Buhle en una conversación; no se puede comprobar la precisión.

⁴⁰ The Times la recibió como “bastante entretenida” aunque “increíble” y felicitaba la “habilidad fotográfica” del director. Mordant Hall, “Beer and Crime”, The New York Times, 14 de abril de 1931.

⁴¹ El columnista de humor de New Masses, Robert Forsythe, simplemente comentaba que El hombre delgado “es un melodrama de Hollywood bastante bueno, con un terrier de pelo duro que lleva a cabo la actuación más importante”. Robert Forsythe, “Speaking of the Dance”, New Masses 12 (24 de julio de 1934). New Masses fue más amable con varias de las futuras películas basadas en historias de Hammett, especialmente con El halcón maltés. Véase más adelante, capítulos 3-5.

⁴² Diane Johnson, Dashiell Hammett: A Life (Nueva York: Fawcett Columbine, 1983), 91-167. Véase más sobre Hammett y las películas basadas en sus obras en los capítulos 2, 5 y 7.

⁴³ Merece la pena señalar que el refugiado alemán Michael Curtiz –ferviente antifascista y más tarde colaborador en algunas de las mejores películas de izquierdas– ocupó la silla de director en varias escenas de Por el mal camino.

⁴⁴ Véase Bernard F. Dick, Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood

Ten (Lexington: the University Press of Kentucky, 1989), 19-20. De forma increíble para este primer período, las tres películas tienen personajes afroamericanos simpáticos: en la primera, el picaresco Billie “Alfalfa” Thomas de las comedias de La Pandilla; en las dos posteriores, varios hombres negros en un coro expresando la tristeza del destino en la cárcel. Boy Slaves [Niños esclavos] (1939), escrita por el futuro integrante de la lista negra Albert Bein y producida por Pandro Berman para la RKO, fue la última del género. Bein, que había perdido una pierna en su juventud indigente, consiguió su mayor distinción en dramas de Hollywood sobre los desfavorecidos.

⁴⁵ Véase Jeanine Basinger, A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women, 1930 - 1960 (Hanover, NH: New England Universities Press/Weslyan University Press, 1993), una interpretación de una espectadora de películas a menudo indiferente a la lógica de detrás de la cámara y en particular al mundo de los guionistas.

⁴⁶ “Her Private Affair”, Variety, 15 de enero de 1930.

⁴⁷ Las películas más extrañas también podían funcionar bien con un mensaje de género semejante. El guion original de Faragoh para una película fatal coloreada, El bailarín pirata (1937), una comedia musical comprensiblemente olvidada, presenta a un Danny Kaye profesor de baile, libre de convencionalismos pero no especialmente viril que se pierde en el mar frente a la América Latina del siglo XVIII, consigue llegar a la costa, es confundido con un pirata y rescatado de la ejecución a manos de las autoridades por una protesta colectiva de mujeres. Al difundir el mensaje de la emancipación de género desde Europa a las colonias, se vuelve a poner en peligro hasta la invasión con éxito de los indios que se han aliado con los europeos honestos y comparten con ellos una habilidad extraordinaria para bailar al estilo Busby Berkeley. Nuestro protagonista sale victorioso porque representa al Otro, cualquier Otro disponible, y lo introduce en una sociedad postcolonial imaginaria, radicalmente reconstituida. De esta curiosa forma, El bailarín pirata ofrece pistas para urdir estrategias de dramas de época, melodramas étnicos y raciales contemporáneos y también comedias bufas.

⁴⁸ Charmion von Wiegand, “The Screen”, New Masses 21 (13 de octubre de 1936), 27.

⁴⁹ Mordaunt Hall, “The Screen”, The New York Times, 28 de abril de 1926.

⁵⁰ [Donald Ogden Stewart, By a Stroke of Luck: An Autobiography \(Londres: Paddington Press, 1975\), 153. Estas memorias tenían un prólogo de Katherine Hepburn, que describía al guionista como “un hombre que está dispuesto a pagar el precio de sus opiniones inquebrantables”, y añadía: “Es mi amigo. Soy afortunada”, 9. Ver también “Donald Ogden Stewart: Politically Conscious”, entrevistado por Allen Eyles y John Gillette en Pat McGilligan, Backstory 1: Interviews with Screenwriters of Hollywood’s Golden Age \(Berkeley: University of California Press, 1986\), 334-56.](#)

⁵¹ [Véase el comentario sobre Vivir para gozar, Historias de Filadelfia, La llama sagrada y Edward, mi hijo, todas escritas por Stewart y dirigidas por Cukor, en Patrick McGilligan, George Cukor, A Double Life \(Nueva York: St. Martin’s Press, 1991\), 378-83. Todas estas películas se comentan en los capítulos 4, 5 y 8.](#)

⁵² [Robert Forsythe decía de ella de forma poco comprensiva que es “la película más aburrida que se ha visto en bastante tiempo”. “Cream Puff and Black Bread”, New Masses 13 \(9 de octubre de 1934\), 29.](#)

[* N. de los T.: Nombre con tintes peyorativos con el que se conoce a Hollywood.](#)

⁵³ [New Masses dice de ella que es un “latazo lúgubre, estremecedor y de auténtico cataclismo. Produce silencios del público en los que se puede oír la caída de las cabezas, de hecho cabezas caen contra el pecho y ronquidos felices responden al saludo real”. James Dugan, “Movies”, New Masses 28 \(30 de agosto de 1938\), 30.](#)

⁵⁴ [Esta película es interesante por otro aspecto: su coguionista era la futura integrante de la lista negra Vera Caspary, que escribía principalmente novelas que se adaptaron para la pantalla, incluida la famosa Laura.](#)

⁵⁵ [“El signo de la cruz”, Variety, 30 de noviembre de 1932.](#)

⁵⁶ [Irving Lerner, “More Red Herring Soup”, New Masses 12 \(31 de julio de 1934\). Buchman también pudo ejercer su ansia paternal sin que nadie se lo pidiera, como en el gran éxito de taquilla de agosto de 1934, Lo que los dioses destruyen. Aquí, un escritor teatral y pasajero de un trasatlántico, salva a una mujer durante un naufragio pero se despierta vestido de mujer \(es decir, ha protegido su propia vida de cobarde travistiéndose\) y pasa el resto de su vida separado de su ex-mujer vuelta a casar, pero finalmente y en secreto en contacto con ella, observando a su hijo a distancia y en cierto modo parecido a una Stella](#)

Dallas masculina, anhelante pero poco dispuesto a causar deshonor haciendo conocer su paternidad. Podemos imaginar con facilidad quién compró la mayoría de las entradas para esta película; según las encuestas de la época, serían los espectadores masculinos que con frecuencia dejaban elegir a sus mujeres e hijas.

⁵⁷ Una nueva versión con mucha carga y de bajo presupuesto con el mismo título apareció en 1959, con Mickey Rooney de protagonista, que debió proporcionar consuelo al escritor integrante de la lista negra; también puede que sea la mejor película dramática de Rooney, sin duda la más radical.

⁵⁸ John Wexley entrevistado por Patrick McGilligan y Ken Mate, *Tender Comrades*, 698-713 ; Edwin Bronner, *The Encyclopedia of the American Theatre, 1900-1975* (San Diego y Nueva York: A.S. Barnes , 1980), 263, 469-70.

⁵⁹ Dick, *Radical Innocence*, 46.

⁶⁰ Llamado así por sus padres anarquistas en memoria del mártir de la revuelta de Haymarket, Albert Parsons, Albert Lewin fue primer profesor en la Universidad de Washington y crítico cinematográfico para un semanario judío de San Luis; en Hollywood, tras la muerte de Thalberg, Lewin escribió, produjo y dirigió varias de las películas más surrealistas de la época. Ver el capítulo 8. La amistad de Lewin con Lawson se narra en una nota biográfica del hijo de Lawson, Jeff Lawson, “An Ordinary Life, en Judy Kaplan y Linn Shapiro, editores, *Red Diapers: Growing Up in the Communist Left* (Urbana: University of Illinois, 1998), 54-55.

⁶¹ Su guion para una película sonora de serie B, *The Sea Bat* (1931), es una variación: La chica polinesia mestiza, con su amante marinerero muerto en el mar, sigue a un misionero que resulta ser un criminal en fuga pero arrepentido.

⁶² John Howard Lawson, memorias inéditas, 201-02, en la Colección Lawson, archivos de la Southern Illinois University.

⁶³ En su tratado sobre el cine, dedicado “a la Asociación de Cineastas de la URSS”, reconocía el “crudo descaro” de la trama que DeMille le había permitido escribir, pero señalaba que temáticamente la historia era la “frustración y huida” de una chica aristocrática, la conclusión de su “regreso con el hombre de su propia clase”. Lawson, *The Creative Process: The Search for an Audio-Visual Language and Structure* (Nueva York: Hill and Wang, 1964), 105. El formalismo de Lawson no le permitiría captar la atmósfera más allá de la

estructura y la conclusión de la trama, salvo para reconocer que la descripción de DeMille de la decadencia de la clase alta servía para las intenciones de un guionista radical.

⁶⁴ Su intento de escribir una obra juntos, un encuentro imaginario de Lenin y James Joyce en Zurich, quedó en nada, pero se podría decir que quedó sembrada la semilla para Estación de Finlandia (1939) de Wilson, que indicaba un desencanto político-artístico memorable con el comunismo.

⁶⁵ John Howard Lawson, Success Story: A Play (Nueva York: Farrar & Rinehart, 1928), 40-41.

⁶⁶ Lawson, Success Story, 243. Quizá pone de manifiesto que en la edición revisada de The Creative Process, Lawson no se refiere a Dinamita y Bloqueo, ni siquiera a Success Story como películas suyas. El avance del cine soviético y la formación del Gremio de Guionistas ocupa toda su atención, haciendo secundarios otros acontecimientos.

⁶⁷ Matthew Bernstein, Walter Wanger: Hollywood Independent (Berkeley: University of California Press, 1994), 131-33. Inevitablemente, Bloqueo era una cause célèbre para el Frente Popular en general. Véase James Dugan, “Movies”, New Masses 28, 2 de agosto de 1938), 30-32, sobre la presión para conseguir que la película se exhibiera y de una forma más completa. El juicio crítico sobre el propio guionista (“una película militante; partisana y verdadera”) fue quizá el primer elogio inequívoco de una película de Hollywood por una publicación marxista estadounidense. Véase Dugan, “Blockade”, New Masses 28 (28 de junio de 1938), 27-28. Véase también Greg M. Smith, “Blocking Blockade: Partisan Protest, Popular Debate and Encapsulated Texts”, Cinema Journal 36 (Otoño, 1996), 18-38. La película nunca hecha era casi sin duda una adaptación del descubrimiento de un periodista de la brutalidad del antisemitismo de Franco y de Hitler. Breen desaconsejó a Wanger el proyecto hasta 1940, cuando fue convertido en el despolitizado thriller sobre sabotaje, Enviado especial. Véase Koppes, “Regulating the Screen”, 265.

⁶⁸ John Howard Lawson, Film in the Battle of Ideas (Nueva York: Masses and Mainstream, 1953), 21-22. No hay duda de que el abandono del Partido por la gran mayoría de sus primeros camaradas de Hollywood también pesó mucho en su opinión.

* N. de los T.: Así es como se conocía a los miembros de la organización

FIN. de los 1.: Así es como se conocía a los miembros de la organización sindical Industrial Workers of the World [Trabajadores Industriales del Mundo].

⁶⁹ Esta arcana frase tuvo que ser explicada más tarde a la simpatizante de izquierdas desde hacía mucho tiempo, anfitriona inestimable de recaudación de fondos y aliada general del Partido, Lucille Ball en la tribuna de los testigos del HUAC en 1951, cuando fingió ignorancia absoluta. No es probable que fuese un caso de falta de sinceridad por parte de Ball; el conocimiento de los movimientos radicales precomunistas en el mejor de los casos estaba salpicado de “sindicalismo”, una palabra sin apenas pasado en Estados Unidos, adoptada por los acusadores que buscaban una frase delictiva que arrojar a los wobblies. Véase Hearings Before the Comité on Un-American Activities, House of Representatives, 83rd Congress, Investigation of Communist Activities in the Los Angeles Area - Part 7, 1953 (Washington, DC: U.S. Government Publications, 1953), 2568-69.

⁷⁰ Véase Gerald Horne, Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unions (Austin: University of Texas Press, 2001), 43-48. Agradecemos a Horne que nos proporcionase una copia del manuscrito de este libro.

⁷¹ Larry Ceplair y Steven Emglund, The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960 (Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday, 1980), 35-36.

Capítulo 2

[El New Deal, el ascenso de la izquierda de Hollywood y la cuestión judía](#)

“La única forma de librarse de Hollywood”, como bromeaba el famoso compositor Stravinsky, es “vivir allí”¹. Las revistas para los fans, la prensa comercial, la radio y cualquier otro medio difundían los cotilleos al público sobre las personalidades y romances de la Ciudad del Oropel, mientras que Variety propagaba por todas partes las noticias de alianzas, escarceos y pactos. Hollywood estaba por doquier. Sin embargo, para los habitantes reales de una pequeña ciudad (comparada naturalmente con Nueva York) y una ciudad empresarial (sobre todo las zonas cercanas a Beverly Hills), el contacto personal y la comunicación podían ser asombrosamente escasos, cuyos puntos de encuentro, aparte de los empleados en los distintos estudios, se limitaban en la práctica a los restaurantes y acontecimientos sociales o políticos, a menudo la misma cosa.

Uno de los personajes de Cedric Belfrage, el novelista y corresponsal cinematográfico británico, comenta sobre el Hollywood de finales de la década de 1930 que, excepto por la presencia de los estudios, que crecían con rapidez, “el lugar era como cualquier otro extrarradio donde no había nada que hacer ni dónde ir”. La vida transcurría con el típico autobombo estadounidense que irradiaba junto con una inmensa hipocresía moral, una “insustancialidad” más asombrosa y una desorientación entre el pasado y el futuro². En este mundo donde los contactos eran todo, el Frente Popular del Partido Comunista fue, desde mediados de los años treinta hasta los últimos años cuarenta, la red de contactos de los intelectuales progresistas, activistas impenitentes y decididos sindicalistas.

Pero el Frente Popular eligió sin duda un extraño punto de reunión. En otras partes del mundo, e incluso en Nueva York, la afiliación política durante la década de 1930 era un punto clave de la identidad. En Hollywood, donde los escritores comunistas de primera fila a menudo comían en el estudio con sus iguales en lugar de con sus camaradas, se solía juzgar a cada uno de acuerdo con

su posición. Se aplicaba el mismo principio a los guiones. Leonardo Bercovici, guionista de éxito y productor radiofónico e integrante de la lista negra, comentó con ironía y sin excluirse: “Todos los nobles colegas de la izquierda. ¿Qué escribieron? Si eran buenos, conseguían los mejores trabajos. ¿Y cuáles eran los mejores trabajos? Grandes actores y una determinada clase de historia”³. Fuera de su trabajo en Detroit, un trabajador del sector automovilístico era un proletario anónimo, pero un guionista de Hollywood era siempre un guionista en la ciudad donde la celebridad equivalía a éxito y el éxito a celebridad.

Esta no era toda la verdad. La mayoría de los guionistas, intelectuales proletarios por las circunstancias aunque no por elección, apenas se ganaban la vida y se enfrentaban a una constante precariedad. Los sindicatos de los estudios desafiaban a todos los niveles a una de las industrias más rentables de los Estados Unidos. Solidarizarse con los obreros de Los Ángeles justo fuera del estudio y, más allá, con los trabajadores agrícolas oprimidos casi de forma inhumana era real e importante para los hollywoodienses que buscaban apoyo y simpatía pública recíproca. Los primeros disidentes como John Bright habían pagado el precio con retrocesos profesionales a mediados de la década de 1930, y muchos más iban a renunciar a oportunidades para ayudar a crear condiciones laborales decentes y un control creativo mínimo (al menos sobre los títulos de crédito) de camino al objetivo inalcanzable de un cine artísticamente independiente.

Incluso la naturaleza de las peleas más intensas era, sin embargo, hollywoodiense y casi siempre relacionada con los judíos, un drama de familia inmigrante extendida se convertía en una especie de reyerta de clase media. Con el nepotismo establecido de la industria, los altos ejecutivos contrataron por docenas a hermanos, yernos y sobrinos. Entretanto, los directores, actores y escritores progresistas disfrutaban o al menos aceptaban la perspectiva de que sus esposas (en su mayoría esposas judías, incluso de algunos radicales gentiles) tomaran la iniciativa desde el punto de vista político, encontrando dentro del Frente Popular el papel público y la actividad sociocultural de otra forma ausente para ellas en la costa del sol⁴. Desde luego, solo una minoría de judíos estadounidenses atendió la llamada de la izquierda liberal, como a menudo recordaban a la prensa los jefes de los estudios judíos republicanos, y solo una minoría (aunque grande) del Partido Comunista se identificaba como judía. Pero, no obstante, la conexión era inevitable. En ningún sitio penetró tan profundamente la influencia de la izquierda en la cultura intelectual y con un efecto tan perdurable. De hecho, dentro del vacío relativo de otras fuerzas

progresistas durante la época decisiva de sentimiento antifascista, sindicalismo y abierto antisemitismo, una especie de carácter judaico proporcionó la principal palanca para que el radicalismo avanzara dentro de la comunidad de Hollywood, para que los radicales ganaran sumas considerables de dinero y ejercieran un poder inimaginable en otras circunstancias. Para los “negros” que escribían discursos liberales o sindicales y eran asiduos a los banquetes y a las recogidas de fondos, las luchas políticas y económicas del mundo les suponía un analgésico y un antídoto a las inevitables tentaciones, tensiones y decepciones de la profesión. La participación por tanto en el Frente Popular se convirtió así en la principal vía de americanización, redefiniendo unos imaginarios Estados Unidos al que los antiguos extranjeros pudieran verdaderamente pertenecer⁵.

Aquí, más que en cualquier otro lugar de la tierra, una actividad frenética de acontecimientos sociales de alto nivel se convirtió en la expresión pública fundamental de los principios morales y políticos. Ningún izquierdista en ningún lugar, ni siquiera los existencialistas de París, célebres en la posguerra, llevaban una vida con tantos contrastes como las parejas de rojos (o rosados) de Sydney y Beatrice Buchman, Michael y Zelma Wilson, Frank y Tatania Tuttle. Los columnistas de cotilleos, hostigadores de rojos, que disparaban a los “comunistas de piscina”, no se sentían culpables de sus propias piscinas e ignoraban al montón de guionistas con inseguridad financiera. Pero la falta de credibilidad producida por aquella frase irrefutable era no obstante eficaz, si la historia se podía relatar de una forma favorable como el compromiso humano del artista de éxito en vez de la aventura radical vicaria de escritoruelos liberales culpables.

Las circunstancias absolutamente únicas de la década de 1930 lo hicieron posible. El anticomunismo, en el centro de la política bipartidista estadounidense desde la Revolución rusa, reforzó la indiferencia inicial de la mayoría de los estadounidenses hacia el fascismo europeo y hacia el antisemitismo. La desilusión popular con la Primera Guerra Mundial solo profundizó la resistencia hacia un potencial nuevo compromiso con los acontecimientos europeos. El fascismo, al principio interpretado de forma comprensiva por las élites estadounidenses como una defensa desesperada de la propiedad y de la moralidad contra la amenaza del comunismo (con frecuencia interpretado como la amenaza de los judíos comunistas), encontró impulso no solo entre los racistas y antisemitas confesos, sino también entre el clero católico y la prensa del gigante periodístico William Randolph Hearst. Una sospecha muy extendida sobre los judíos y su influencia –la frecuencia de los comentarios sobre la administración de “Franklin D. Rosenfeld”, sobre los promotores judíos (y

populares como intérpretes) de “música de la jungla” y sobre pecadores diversos contra la virtud cristiana– hicieron difícil que incluso los conservadores judíos adinerados argumentaran contra la tolerancia hacia las ideas izquierdistas mantenidas por figuras respetables. Entretanto, grandes sectores de estadounidenses de todo el espectro político tenían también la escalofriante sensación de que el capitalismo había fracasado y no parecía especialmente probable que se recuperara.

Los propios comunistas facilitaron mucho las cosas en 1935 insistiendo en una oposición unida contra la amenaza de la derecha. La idea de una alianza armada mundial contra el fascismo, vista a menudo retrospectivamente como la cruzada heroica de las élites sabias y demócratas contra un aislacionismo del estadounidense medio, se concentró al principio bastante más allá de la clase dirigente y en gran medida contra sus intenciones además de sus inversiones financieras. Lo mismo se puede decir de las corporaciones cinematográficas – incluso aquellas de propiedad judía– que disfrutaron de las contrataciones de extranjeros y esperaron hasta prácticamente el último momento para abandonarlos en el centro y sur de Europa.

Fue igualmente difícil que las generaciones posteriores comprendieran que fueron los cambios en la cultura popular los que comenzaron sutilmente a alimentar el impulso popular hacia las simpatías de izquierda liberal y no simplemente a reflejarlas. Las películas no tenían apenas prestigio entre los intelectuales estadounidenses. Las clases instruidas de fuera de Hollywood que iban a ver películas, como prácticamente todos los americanos, desdeñaban y envidiaban el éxito de los hollywoodienses y no podían ciertamente imaginar una cultura de masas realizada de forma artística, y mucho menos que se derivara de ella cualquier contribución positiva al cambio social. Los mismos habitantes de Hollywood apenas sabían cómo podía producirse una cosa semejante.

Franklin Roosevelt contribuyó poderosamente a cambiar la percepción. Unos cuantos jefes de los estudios se habían adherido de forma prematura a las celebridades de la Primera Familia – Jack Warner organizó de hecho un “Gran Desfile cinematográfico y espectáculo deportivo” en el Estadio Olímpico de Los Ángeles a principios de septiembre de 1932, promocionando al candidato al estilo Busby Berkeley y presagiando la época en la que la Warner Brothers contrataría a los principales escritores New Deal (a menudo los más izquierdistas) y se ocuparía de los temas “sociales”. Otros jugadores clave, desde

Louis B. Mayer en la derecha hasta los comunistas en la izquierda, tardaron unos cuantos años en adoptar el New Deal, pero con el tiempo se tiraron de cabeza.

La reelección de Roosevelt en 1936 resultó decisiva para la conexión Hollywood-Casa Blanca. Junto con la popularidad de los diversos programas sociales del “Segundo New Deal” (Seguridad Social, la ley Wagner a favor de los trabajadores y medidas relacionadas se aprobaron a tiempo para la campaña de 1936), la abrumadora presencia de Roosevelt en la audiencia en rápido crecimiento de los medios le ayudó a barrer la influencia de la prensa comercial en su mayoría republicana que predecía con júbilo su derrota. Sus “Charlas íntimas” en la radio habían sido trascendentales. Pero una relación especial con Hollywood también aumentaba de forma continuada su importancia.

De este modo, Eleanor Roosevelt escribía en un número de 1938 de Photoplay que ver películas constituía “el único momento de relajación que tiene mi marido”, y que su vida familiar giraba prácticamente en torno a su contemplación juntos⁶. La primera pareja consideraba las películas la forma de entretenimiento definitivamente estadounidense y democrática, que facilitaba un modelo auténtico para las familias. Roosevelt entretanto reclutaba a agentes de publicidad clave y a uno de sus principales escritores de discursos (el liberal de izquierdas y antiguo pacifista Robert Sherwood) en Hollywood, mientras que el glamour de Hollywood (las visitas a la Casa Blanca de los actores, incluidos los izquierdistas Fredric March y Marsha Hunt) proporcionaba numerosas fotos. Incluso la presentación de la administración Roosevelt en 1938 del proceso anti-trust que obligaría en última instancia (pero solo tras una década de disputas legales) a los estudios a abandonar la posesión de las cadenas de salas no afectó mucho a la cordialidad.

Mientras la personalidad mediática FDR convirtió al público político en espectadores, Hollywood sirvió de forma decisiva para convertir a los espectadores en un público cada vez más consciente si no en una institución política. Por medio de los patrones que las películas contemporáneas y el New Deal tejieron juntos, las diversas zonas y sectores del público estadounidense encontraron o al menos imaginaron muchos vínculos comunes, para bien y para mal. Juntas, las grandes compañías cinematográficas movidas por los beneficios y las agencias federales movidas por la visión de futuro (o el poder) fomentaron (no sería exagerado decir, manipularon) en el público y en el consumidor imágenes de sí mismos como miembros de familias y ciudadanos⁷.

En 1936, los comunistas de Hollywood aceptaron de buena gana este juego. Docenas de longevos progresistas judíos pudieron más tarde testificar que habían sido leales partidarios de Roosevelt (y demócratas registrados) antes de convertirse en comunistas y leales demócratas mucho tiempo después de su experiencia comunista –“miembros del Partido” en su mayoría del linaje de Jefferson más que del de Lenin—. No podía existir en la última mitad de la década de 1930 ninguna izquierda sustancial fuera del New Deal, lo mismo que nadie podía dejar de apoyar la guerra que siguió. Roosevelt necesitaba también desesperadamente a los radicales como publicistas, constructores de movimientos sociales en torno al Partido Demócrata y para la máquina electoral, incluso como negociadores fidedignos del compromiso social con los sindicalistas y minorías ofendidas por el conservadurismo demócrata y la inacción presidencial.

Por increíble que parezca, dada su expulsión de Hollywood y del liberalismo organizado tras la muerte de Roosevelt, los rojos de la industria del cine y sus partidarios habían ayudado aquí también a forjar los compromisos necesarios. Lo duro que habían tenido que resistir contra el aislamiento y con cuánto éxito (al menos por un tiempo) se convirtieron en respetados adversarios del arribismo inculto, mientras que desarrollaban su carrera apoyando (casi siempre) los propósitos progresistas de la política imperante, se puede revelar inicialmente por medio de la ficción judía más famosa del Hollywood de antes de la guerra, ¿Por qué corre Sammy ?

La novela de Budd Schulberg de 1941 poseía auténtica penetración psicológica porque trataba cuidadosamente la vida interior de los intelectuales de los estudios. Hijo de uno de los primeros magnates, antiguo organizador marxista en la universidad de Darmouth y apasionado comunista (sirvió de modelo para el escritor Walter Bernstein, futuro ganador de un Emmy y lo reclutó de joven para el PC). El joven Schulberg tartamudeaba al hablar y contemplaba los jolgorios de Hollywood desde cierta distancia emocional⁸. Como su compañero de Darmouth y futuro guionista de Disney, Maurice Rapf (cuyo padre, Henry, era otro magnate), el joven Schulberg había estado en la Unión Soviética, le había gustado y no se hacía demasiadas ilusiones sobre hacer revolucionarias las películas estadounidenses⁹.

Los méritos de las películas de Schulberg antes de La ley del silencio fueron poco convincentes y su novela consiguió renombre solo una década más tarde de su publicación, cuando el autor citó una reseña hostil en el Daily Worker como la

razón por la que no sentía escrúpulos de testificar contra sus antiguos camaradas. Lo más paradójico fue que en el momento de la Guerra Fría en el que los anticomunistas esgrimían los crímenes de Stalin contra los judíos como prueba de la perfidia comunista, los comisarios culturales de la izquierda fueran acusados (pero retrospectivamente) de reaccionar exageradamente ante el antisemitismo implícito en la novela. La dirección del Partido en Nueva York, culpable de la acusación, ni siquiera había permitido el ridículo literario de un asqueroso arribista social que irradiaba todas las cualidades negativas que los intelectuales judíos identificaban entre sus cohortes de menos principios. Sammy Glick, el protagonista –y esto es una cuestión importante–, no era un propietario explotador, ni un magnate, un abogado sin escrúpulos o cualquiera de los otros tipos probables identificados en anteriores generaciones de judíos que explotaban a judíos para unirse a los ricos gentiles. Él era guionista y, gracias a un éxito inmerecido y conexiones calculadas, también productor¹⁰.

Sammy, un chico de los suburbios que ascendía pisando a todo el mundo a su alrededor, dedicaba sus energías más entusiastas a conseguir publicidad en columnas del tipo de Walter Winchell, abriéndose camino en Hollywood con el mínimo auténtico talento creativo. La educación política de Sammy se produce en 1934 y se inspiraba en la vida real: los jefes de los estudios decretaron que todos los empleados se unieran contra Upton Sinclair, novelista socialista con mucho éxito que había conseguido la nominación demócrata para gobernador con su programa Fin de la Pobreza (EPIC). Los principales estudios exigieron a los empleados contribuciones económicas para su adversario republicano e incluso distribuyeron sus propios cortometrajes durante la campaña electoral asociando falsamente al novelista con disturbios y desórdenes. El Sammy de ficción insistía en que los comunistas se habían apoderado del Partido Demócrata a través de Sinclair. En realidad, el Partido Comunista se oponía a Sinclair porque no lo consideraba lo bastante izquierdista (algunos críticos sugerían que el novelista era tan de izquierdas que suponía una oposición arrolladora a las reivindicaciones sobre el socialismo del Partido). Pero muchos empleados de los estudios, incluida la mayor parte de los futuros comunistas, veían la situación de un modo completamente diferente.

El ataque premeditado contra Sinclair, una figura política de rara decencia, demostraba por qué razón eran tan necesarias las protecciones proporcionadas por el sindicalismo y algún tipo de movimiento político asociado. La campaña de 1934 demostró también que Hollywood no significaba solo espectáculo o siquiera lucro: ya era política a lo grande.

Puede que observadores minuciosos de la historia de la literatura hayan reconocido en la novela de Schulberg una historia de familia procedente de *The Rise of David Levinsky* [El ascenso de David Levinsky] (1917), de Abraham Cahan. Aquí, un inmigrante que fabrica ropa se hace rico, pero en el proceso se da cuenta de que está perdiendo su alma en la tierra del dólar. Se ha convertido en un “todovale”, en la jerga de 1910 del Lower East Side. La novela fue quizá la autobiografía inconsciente del escritor, director del *Jewish Daily Forward*, que fue cambiando paulatinamente del socialismo al macartismo. Sammy Glick no tiene conciencia, y por tanto nada que lamentar, así que Sammy ve en la campaña de los estudios contra Sinclair una maravillosa oportunidad para demostrar su lealtad o su cinismo moral, más o menos lo mismo, hacia los magnates abusivos. Sammy era, por supuesto, simplemente una muestra destacada de todos los Glicks de Hollywood, conocidos como “los todovale de Hollywood”.

Sammy tiene fama de amoral, pero triunfa a lo grande, ya que entiende que la gran mayoría de las películas, incluidas las de más éxito, son en realidad refritos de fórmulas conocidas. No pocas veces las ideas robadas añaden el giro necesario, así que Sammy roba ideas mientras que se reafirma en su puesto traicionando a los escritores que arriesgan sus carreras por el Gremio de Guionistas, fingiendo todo el tiempo que los apoya. Sammy también había nacido para delator.

El Frente Popular llegó a simbolizar para sus militantes y simpatizantes todo lo que Sammy no era. Ellos eran los judíos (y gentiles) que no se vendían, que no traicionaban a sus amigos y que no se convertían en gacetilleros voluntarios de los estudios. Y con todo, incluso esta historia, podía no ser toda la verdad de Hollywood. W. L. River, un reputado político de línea dura con una escasa carrera de guionista propia (su título más importante fue en 1931, la pintolescamente proletaria *En cada puerto un amor*, con la interpretación de Wallace Beery), estuvo acertado cuando citó un ensayo de 1940 que no era de otro que Schulberg, en el que insistía en que la “novela definitiva de Hollywood” no se centraría en los sofisticados o en los corruptos, sino en una muestra “de los miles de hombres y mujeres que habían convertido las piezas del engranaje en una industria monopolizada y poderosa”, es decir, los “cortadores, maquilladores, los expertos de sonido, los chicos de los recados, los taquígrafos, los agentes, los prometedores sin descubrir y los famosos olvidados”¹¹.

El vástago del estudio había abandonado evidentemente el esbozo de novela

social y optado por el material más sabroso aunque predecible del aspecto oscuro “del éxito”. El Hollywood de los grises trabajadores y de los grises intelectuales trabajadores siguió siendo una novela no escrita, una película sin hacer. Pero sus débiles perspectivas empujaron hacia adelante a muchos radicales de Hollywood mientras se ganaban el sustento con el mismo tipo de productos mayoritarios en Hollywood que hacían que la mueca del guionista no resultara del todo cínica.

DESDE NUEVA YORK A HOLLYWOOD (Y TODAVÍA JUDÍO...)

La historia de la izquierda de Hollywood y de la odisea de los guionistas debe rastrearse en otra dirección. La colorida prehistoria étnica de los experimentos teatrales, recuerdos socialistas del viejo y nuevo mundo, relación entre trabajadores-mafias, una prolongada tensión entre comunidades influyeron en la creación de un improbable y pujante movimiento radical-liberal.

La diáspora desde la Zona de Asentamiento del Este de Europa había comenzado en medio de la industrialización, la urbanización y el antisemitismo que acentuaron la separación de los jóvenes judíos de las jerarquías multiseculares de comerciantes y rabinos pero que se desgastaban con rapidez¹². Los judíos que emigraron de Europa del este en la década de 1890 fueron recibidos rápidamente con la indiferencia u hostilidad de la anterior migración de judíos alemanes que mantenía posiciones de poder financiero y respetabilidad relativa en Estados Unidos. (Los nuevos inmigrantes llamaban desdeñosamente a sus contrarios Yehudim, mientras que los alemanes respondieron bautizando a los recién llegados con la palabra kikes.) A partir de entonces, la lucha judía interclasista creció de forma tan encarnizada como la lucha tradicional contra los antisemitas estadounidenses. O más bien: mientras que los ricos aconsejaban respeto por los derechos de propiedad y negociación con los gentiles, los radicales alentaban la solidaridad entre la clase trabajadora multirracial y transétnica como la adecuada y posiblemente única estrategia judía ganadora.

El rápido ascenso de algunos de los nuevos inmigrantes a propietarios explotadores, pequeños fabricantes, gorriones de Tammany Hall* y (pequeños o no tan pequeños) delincuentes, pusieron de relieve el idealismo de los socialistas y sindicalistas del gueto. Según la doctrina radical en desarrollo, reforzada por

las experiencias de la Primera Guerra Mundial, solo el socialismo global podía evitar la catástrofe para los judíos europeos en un mundo donde el capitalismo traía con regularidad guerra y depresión. Una justificación secundaria, en la que creían encarecidamente los yidish izquierdistas, dictaba que solo un movimiento radical decisivo garantizaba la continuidad de los seculares valores judíos en una sociedad donde la burguesía étnica, al cooptar la religión mediante el pago de grandes porcentajes del rabinato, perseguían tanto la asimilación en Estados Unidos como el poder de gobernar en su propio principado nacionalista a mitad de camino del otro lado del mundo. Hasta los sionistas laboristas, una fuerza secular y de considerable importancia a principios de siglo, pensaban algo muy diferente.

Abraham Polonsky observaba generaciones más tarde que el viejo actor de carácter en el drama judío, que se declaraba a favor de la moralidad socialista en teatro y en cine, no era tanto una creación sino un recuerdo. Todos los escritores tenían en la familia un miembro de edad avanzada, o conocían al familiar anciano de alguien que había llevado las ideas socialistas desde el Viejo Mundo y que había mantenido firmemente hasta el fin de su vida, a pesar de que el avance del materialismo americano las refutara. Su prueba descansaba no solo en el sufrimiento continuado de la variedad étnica y racial de los pobres de Estados Unidos (por no hablar del creciente peligro para los judíos en el extranjero), sino también en la falta de alma de los ricos, incluidos sin duda los judíos ricos, y los efectos desmoralizantes de lo que Marx había llamado las filisteas “ideas imperantes” de la sociedad¹³.

Era una vieja historia en 1930, pero también lo era el complejo vínculo de los judíos corrientes (muchos de ellos socialistas) y el cine. Desde muy pronto, la respuesta de las masas de gentiles y judíos a las películas parecía ampliar los anhelos de emancipación expresados por los movimientos radicales pero para sustituir el destino individual –particularmente, aunque no simplemente, por medio del romance–. Aunque los comentaristas radicales y conservadores se quejaban de igual modo de que las películas estaban reemplazando la lógica por la sensación, las influencias definitivas que el nuevo arte podía ejercer seguían siendo para todos un misterio.

Los proveedores de los níkel odeon, cuyo público alcanzaba más de dos millones diarios antes de 1910 y empujaron a teatros, teatros de revista y de ópera a instalar “películas habladas”, no eran todos judíos, pero eran profundamente conscientes del vínculo entre el nuevo medio y el inmigrante judío. Como

respuesta al creciente público urbano (sobre todo, a los neoyorquinos) los primeros cineastas, entre los que se encontraba el director gentil D. W. Griffith – que escribió personalmente *Old Isaacs the pawnbroker* [Isaac el prestamista] y escribió además de dirigir *Romance of Jewess* [Romance de judíos], ambas en 1908–, dieron a los espectadores las escenas que pedían mediante la contraposición de tradición y romance moderno. El último resultó el mayor éxito de taquilla de Griffith en aquel momento. Éxitos del cine mudo como *Heart of a Jewess* y *Bleedings Hearts* [Corazón de una judía y Corazones sangrantes] (ambos con protagonista gentil, Irene Wallace) inauguraron simultáneamente la era yidish en el cine en lengua inglesa para “estadounidenses” con temas judíos y demostraron que los empresarios cinematográficos (judíos) podían esperar una continuada y abundante asistencia de una muchedumbre de lengua yidish¹⁴.

Los argumentos favoritos de tales películas prefiguraban las sonoras favoritas sobre temas judíos y no judíos muy parecidos a los de generaciones posteriores. Por una parte, hijas que rompían con el dominio patriarcal de su padre para casarse con el hombre de sus sueños (con frecuencia varones estadounidenses WASP idealizados). Alternativamente, hijos que atravesaban de otra forma un doloroso proceso de ruptura generacional, habitualmente no por amor, sino en beneficio de su profesión (a menudo la película terminaba con una lacrimógena reconciliación en el lecho de muerte de los mayores). De este modo, el o la joven protagonista se convierte en “moderno”. Es decir, americanizado, aunque no del todo asimilado –algo queda para sus hijos, que a menudo muestran un cabello sospechosamente rubio y otros delatadores rasgos gentiles–. Por otro lado, la mayor parte de las películas épicas de localización extranjera e histórica mostraban a los judíos (u otros que podían ser vistos como sustitutos de los judíos) resistiendo heroicamente la persecución, yendo incluso al martirio para que las siguientes generaciones pudieran vivir en libertad.

Los empresarios inmigrantes en alza, según la leyenda echaron el ojo con avidez a un negocio donde los clientes pagaban antes de que se les diera el producto – una perspectiva de lo más tentadora–. En 1908, no menos de un centenar de salas habían brotado en las *Yiddishe gassen* (calles judías) de Manhattan y en los distritos. En mayores cantidades incluso de las que el considerable público teatral podía presumir, se decía que los espectadores judíos de la famosa cultura callejera se quedaban en las esquinas de las calles después de que la película terminara, discutiendo sobre los respectivos méritos. Aquel año, el hombre de negocios Thomas Edison (en absoluto el muchacho amable y joven idealista de los dos posteriores biopic escritos en 1940-1941 por el comunista Hugo Butler)

intentó conseguir el monopolio legal reafirmando las patentes que mantenía sobre cámaras y proyectores. Carl Laemmle, el judío alemán antiguo sastre del medio oeste que pasó de ser propietario de un teatro a empresario cinematográfico, encabezó un sindicato rival, primero importando películas europeas. Laemmle se diversificó para convertirse en productor y fue secundado por William Fox entre una serie de otros empresarios inmigrantes, incluidos Louis B. Mayer, los hermanos Warner y Sam Goldfish, también conocido como Goldwyn. Un puñado de hombres criados en las comunidades europeas en su mayoría pobres, a una distancia de seiscientos kilómetros entre sí, se reasentaron en las afueras de Los Ángeles y gobernaron un imperio¹⁵.

Siguiendo sus impulsos, estos makers del mundo del cine querían no solo dinero, poder y aceptación social de sus colegas capitalistas (también damas rubias y atractivas: aquí la realidad cumple el estereotipo), sino también consagrar sus nombres como la realeza del espectáculo moderno. Aunque la impresión de empresarios extranjeros deseosos de ser aceptados por Estados Unidos –en la práctica, ser admitidos en los clubes de Los Ángeles y sus hijos en las escuelas privadas– se adapta bien a su propia imagen de padrinos judíos paternalistas con sus empleados, no explica sus ansias de poder absoluto ni su crueldad con los trabajadores de los estudios¹⁶. Según la versión inmigrante contraria que se transmitió por los suburbios y revivió en Hollywood, la completa disposición para exprimir a los judíos continuó señalando el desacreditado camino hacia la cima, culminado por granujas ricos que se distanciaban de sus familiares plebeyos.

Justo en este ambiente, entre relatos dispares, el cine se convirtió en un factor extraordinariamente importante en las formas en que los judíos influyeron en la cultura moderna en general, mientras reescribían, popularizaban y hasta cierto punto transformaban la música popular y en realidad convertía la fuerza comercial y el talento creativo existentes tras los cómics más o menos una generación después. Los judíos estadounidenses continuaron, generación tras generación, haciendo cosas maravillosas a los niveles más altos de la cultura, incluidas la poesía, la novela, la música clásica y el drama de Broadway, pese a todos los cambios de gustos y de públicos. Pero fue en el cine donde podían ser empresarios y escritores, guionistas e incluso estrellas para las masas –las figuras más conocidas con nombres gentiles, al menos durante las primeras generaciones¹⁷.

El cantor de jazz, primera película del cine sonoro, presentaba al primer actor

Al Jolson como el chico étnico cuyo personaje triunfa por todo lo alto en el mundo del espectáculo comercial adoptando la pose de un juglar, enterrando su propio Yiddishkayt entre burlas, una evocación al estilo Mammy, de las supuestas características negras. Una desagradable mezcla de contenidos de El nacimiento de una nación o del futuro Lo que el viento se llevó y los dramas de gueto del cine mudo. El cantor de jazz demostró de forma lamentable que Hollywood podía jugar la carta de la raza con grandes resultados y que los judíos podían verdaderamente enorgullecerse de celebridad y beneficios.

Las primeras películas sonoras ofrecían un territorio hasta ahora solamente imaginado. Los escritores, directores, productores y ejecutivos judíos (y en menor medida los actores) trabajaban en un ambiente en el que la única norma negativa era la restricción normal contra el judaísmo explícito. Esto era una norma absoluta cuando Hitler tomó el poder y amenazó a la mayoría de los judíos del mundo. Pero las compensaciones eran muchas.

En su inmensa mayoría, los judíos de Hollywood se limitaron simplemente a trabajar dentro del sistema de los estudios que tanto habían hecho por construir. Como sugieren las descripciones de películas más adelante, había, por ejemplo, espacio de sobra para que el homosexual húngaro de origen judío George Cukor se moviera sin esfuerzo desde el ácido drama de salón político Cena a las ocho a los seudoclásicos Camille, Mujercitas, David Copperfield, Romeo y Julieta y así hasta Mujeres e Historias de Filadelfia, ocupándose rara vez (como en Hollywood al desnudo) de personajes judíos y mucho menos de las cuestiones sociales judías contemporáneas. Se podía decir lo mismo de un magnate de los estudios nacido en Estados Unidos, Louis B. Mayer, que produjo un lucrativo episodio de Andy Hardy tras otro, redefiniendo la “identidad americana” a través de sus adolescentes.

Los poderes en la sombra de Hollywood no comprendieron al principio a los jóvenes radicales judíos, ni entendieron la repercusión que podían ejercer sobre el sistema. A estos últimos judíos nunca les faltó del todo el apoyo de camaradas o partidarios gentiles, y ese hecho tuvo una importancia notable desde el principio. Los izquierdistas gentiles, con más frecuencia que los no “convertos” al radicalismo tras una juventud inactiva o apolítica, se reafirmaban por medio de su honestidad con los escritores y directores judíos en que el “internacionalismo” (en el frente interno, camaradería auténtica) no era simple retórica. Los radicales americanos, con su cooperación como radicales americanos con éxito personal, reafirmaban las percepciones judías, en aquellos

momentos emocionantes en que la aceptación en unos Estados Unidos más amplios y el éxito personal no significaban necesariamente venderse o asimilarse a una “no identidad” cultural sino la aceptación como judíos estadounidenses y estadounidenses judíos y por añadidura como profesionales.

Seguía habiendo grandes contradicciones. El peor momento de John Howard Lawson antes de la época de la lista negra fue cuando admitió la intención de la RKO de “hacer una limpieza gentil” a su guion para *Éxito* a cualquier precio. Posteriormente recordaba que “casi rompo el contrato”¹⁸. En vez de hacerlo, entre negociaciones del Gremio de Guionistas, tragó saliva. Quizá el problema (o la posibilidad) nunca les hubiera ocurrido seriamente a otros guionistas radicales judíos como los Chodorov, los Buchman o muchos otros que podían estar escribiendo historias “judías”. Con seguridad, los personajes implícitamente judíos se podían encontrar en el cine, desde el cantante cómico de ojos saltones Eddie Cantor hasta Sam Levene, arquetipo del gánster sentimental que de manera infalible revelaba ternura de corazón. Sin embargo, la “cuestión judía” misma apenas afloraba en el cine, hasta que el gobierno y el ejército de los EEUU iniciaron la lucha contra Hitler. Para los magnates solo tuvo un significado taquillero después del Holocausto. Incluso escritores “teatrales” como Clifford Odets separaban claramente su trabajo en Hollywood de lo que intentaban hacer al menos en Broadway con mensajes judíos secretos.

En el lado contrario de esta promesa subyacía la creciente amenaza del fascismo, que podía juntar a un republicano judío como Jack Warner con Jack Lawson, al menos hasta que el nazismo fuera aplastado y los rojos pudieran salir y ser expulsados sin problemas. Ambos tipos de judíos, magnate y escritor, derecha e izquierda, deseaban naturalmente la clase de Estados Unidos en los que pudieran sentirse bien. De manera intencionada o no, con aspereza o amargamente enfrentados el uno con el otro, trabajaban para crear un cine que como cualquier otra cosa de la cultura americana provocara ese cambio. Y, sin embargo, desde el punto de vista cotidiano de los trabajadores normales de los estudios, incluidos los guionistas, los sentimientos de solidaridad con el jefe seguirían siendo raros. El sistema de los estudios de la época anterior a los sindicatos se parecía más a una plantación al sol del sur de California que al recuerdo familiar de una fábrica del gueto.

Aquí las fuerzas de clase se dividieron claramente –al menos desde la perspectiva de los liberales judíos–. Ellos sufrían o sabían de sobra cómo era ser despreciado y explotado; sentían el dolor de las minorías raciales de una forma

que ninguna futura generación judía iba probablemente a sentir. California era un caso diferente. Los neoyorquinos de muchos barrios podían pasar gran parte de su vida sin la experiencia directa del auténtico sufrimiento de raza. La población europea de California, en el plazo de las tres generaciones anteriores, había exterminado a los nativos americanos con una velocidad y crueldad que todavía impresiona a los eruditos, y a mediados del siglo diecinueve en la fiebre del oro también eliminó de forma abrupta la mayoría de las haciendas de los estadounidenses- mexicanos. El internamiento y el robo de sus propiedades a los japoneses-americanos durante la Segunda Guerra Mundial fue una extensión tan natural como oportuna del conocido comportamiento racial, que también incluía leyes estrictas contra el mestizaje y extensas áreas proscritas donde los afroamericanos no podían vivir, comer y ni siquiera viajar sin peligro. Se suponía que el objetivo de la represión política contra la izquierda desde la década de 1910 era mantener a los trabajadores organizados aunque no del todo debilitados, divididos en dos categorías separadas: los trabajadores blancos sindicados y bien pagados y las minorías duramente oprimidas. Demonizar a los radicales y sacarlos de los movimientos obreros resultó un método sumamente eficaz para este fin. Los judíos conservadores y ricos aceptaron y evidentemente disfrutaron los muchos beneficios del sistema de separación de razas, aunque los radicales se opusieron implacablemente.

El crimen organizado se adaptó bien al sistema. Una especie de miniestado del bienestar para ciertos clanes étnicos, se expandió mucho durante la Prohibición y se extendió poco después a muchas comunidades trabajadoras de California que luchaban por levantarse. La infiltración de las pandillas competía a menudo directamente con los radicales, especialmente donde las barreras raciales reforzaban la base social étnica de los mejores trabajos disponibles. Los muy exclusivistas sindicatos de la construcción de California tenían una respetable reputación por implicaciones criminales esporádicas, como algunas otras bolsas de trabajadores peor pagados, desde los transportes hasta los sectores de alimentos y espectáculo.

No fue por tanto una gran sorpresa –aunque sí objeto de mucho rechazo y vergüenza– que el crimen organizado entrara con tanta rapidez en el cine. Lo hizo en gran medida gracias al interés de los jefes de los estudios por buscar financiación en cualquier lugar que se pudiera encontrar, gracias más a su impaciencia por llegar a acuerdos amistosos con cualquier fuerza capaz de frenar al sindicalismo militante. Si algunos de los escritores de Hollywood con más éxito iban enseguida a levantar la bandera “proletaria” y si los actores judíos

interpretaban regularmente a cristianos, entonces no debería sorprender en la ciudad de las ilusiones que los principales “sindicalistas” de los gremios de obreros especializados de Hollywood fueran gánsteres judíos apenas disfrazados.

La figura más importante, Willie Bioff, un inmigrante judío procedente de Rusia y antiguo proxeneta, había ocupado descaradamente un local en Chicago de la IATSE durante los primeros años de la década de 1930 con la ayuda de George Browne, un matón de lo más vulgar. Juntos establecieron un comedor de beneficencia para sindicalistas desempleados, “aligerando” la mayoría de los gastos mientras que negociaban una rebaja para los miembros locales de la IATSE y por otro lado cogían “contribuciones” de los empresarios de los teatros. Frank Nitti, sucesor de Al Capone, nombró a los dos líderes nacionales de la IATSE: los rivales potenciales en el congreso sindical de 1934 recibieron amenazas de muerte y un líder de la IATSE en Chicago murió de forma misteriosa.

Hollywood había estado en el punto de mira de los gánsteres desde el principio. Rápidamente, los jefes de las bandas de Los Ángeles instalaron a Bioff y a Browne adecuadamente, y para mediados de la década de 1930 los dos se reunían con frecuencia con los ejecutivos de los principales estudios garantizando lo que se denominaba “paz laboral” al precio de sustanciosos sobornos que comenzaron un proceso de mutuo (como mínimo fingido) cortejo personal. El más colaborador con las bandas locales, Johnny Roselli, de hecho había trabajado ya como “árbitro laboral” para el grupo directivo cinematográfico, los Productores y Distribuidores Cinematográficos de Estados Unidos (MPPDA), es decir, casi directamente a las órdenes de Will Hays, el de la Oficina Hays —una apropiada ironía puesto que la oficina se había fundado principalmente para analizar las películas de gánsteres—. En el plazo de unos cuantos años, Harry Warner y otros magnates estaban intercambiándose grandes obsequios personales con Bioff y amigos, invitándoles a cenas para celebridades, disponiendo incluso exquisitas casas de vacaciones mientras les ofrecían acciones de la compañía a precios de ganga¹⁹.

El espíritu sindical que imperaba en todo el país a mediados de la década de 1930 proporcionó a la IATSE más influencia y afiliación con notable sumisión de los estudios. Sin duda los ejecutivos podían ser intimidados en persona por medio de registros. Pero cuando los propietarios de las cadenas de salas de cine de Chicago que habían sido socios callados de Browne y Bioff se convirtieron en grandes ejecutivos de Hollywood, la amistad de las bandas con los estudios

cosechó nuevos niveles de beneficios. A cambio de aproximadamente 100.000 dólares al año de salario más incentivos brindaban las aquiescentes relaciones laborales que se les pedía. Como detallaba con posterioridad un periodista de investigación, la Corporación Musical de América (MCA), principal rival de la agencia de William Morris en la esfera del “talento” de Hollywood, se implantó enseguida por medio de otro de los antiguos colaboradores de las bandas de Chicago; la MCA adquirió los actores más famosos mientras que ejercía su influencia monopolizando la contratación de músicos durante la época de esplendor de las grandes orquestas.

Cuando el estricto sindicato profesional IATSE de la estricta AFL comenzó a ser amenazado por la perspectiva de reformas laborales en Hollywood, los líderes locales de la IATSE solicitaron y recibieron un trato absurdamente favorable en Variety. Los conservadores insistieron entonces y después en que cualquier amenaza a la supremacía de la IATSE demostraba que el sindicalismo de Hollywood estaba lleno de subversivos, y que estaba a punto de apoderarse de la industria²⁰.

A la última acusación no le faltaba algo de verdad. Sin los movimientos de parados dirigidos por los radicales y las huelgas generales de los primeros años treinta, al Congreso de Organizaciones Industriales sin duda le habría faltado el impulso para su ofensiva, aunque sus líderes rápidamente diseñaron una cuidadosa modulación de militancia y alianzas New Deal. Y más importante, sin la ayuda y la iniciativa local cargada de riesgos personales de los comunistas y sus aliados de las comunidades étnicas no se hubieran podido sentar las bases necesarias. Como los sindicatos de 1940, unidades extensas y vitales de la CIO, incluidos el sindicato más grande (los trabajadores eléctricos unidos) y aquellas minoritarias y de mujeres con más capacidad organizadora (trabajadores del Tabaco y alimentos, trabajadores de Minas, Acería y Hornos de fundición, y el sindicato de empleados cualificados y de oficina) de hecho estaban encabezados por hombres y mujeres estrechamente ligados a los comunistas.

Después de 1935, profesores suplentes de la escuela pública, trabajadores sociales y millones de otros de industrias o servicios de todo tipo recurrieron a los líderes comunistas (o líderes a los que se atribuía estar controlados por los comunistas) por la lógica razón de que estos líderes eran honestos y trabajadores, especialmente comparados con los bajos niveles del movimiento obrero en su mayoría, basado en la especialización. En medida limitada pero significativa, la corriente ininterrumpida de hostigamiento al rojo a menudo complementada por

la retórica antisemita y la negrofobia, realmente se les volvió en contra. Los hombres y mujeres en prácticamente todos los sectores de la industria que no tenían ni un pelo de comunistas pero que conocían perfectamente bien a sus auténticos enemigos, les encantaba ver a un líder radical meter el dedo en el ojo al aparato de la IATSE y de los estudios.

No obstante, la fortaleza real de la izquierda de Hollywood (y de la izquierda de Los Ángeles en general, excluidas ciertas bolsas de influencia étnicas) no estuvo nunca entre los trabajadores manuales cuyas luchas tardaron en salir de la sombra de los sindicatos gansteriles y/o de empresa. Más bien fue dentro de la clase media y especialmente de la clase media judía para las cuales el antifascismo y el antirracismo se convirtieron en cuestiones sociales dominantes). Nada en la retórica comunista en la California anterior a 1935, con la excepción parcial de las cuestiones de “libre expresión” (y los llamamientos especiales a los partidarios étnicos estrechos de miras), pronosticaba el triunfo en este electorado. Las actitudes de los comunistas como de tantos otros izquierdistas en las profundidades de la Depresión habían presumido el desplome del capitalismo a corto plazo, añadiendo al error de cálculo un toque de la estética rusa y una dosis bastante mayor de reduccionismo materialista corto de miras que los populistas derrotados podían haber admitido. El éxito como reformadores les pilló entonces desprevenidos, y para unos cuantos tipos amargados, como el actor Lionel Stander que desconfiaba del Frente Popular, resultó casi indeseado.

La incapacidad del Partido para contemplar la perspectiva de Hollywood como una posible cultura política constituye por sí sola una historia interesante. Los comunistas estadounidenses, como los de Europa y otros lugares, ya habían asestado un golpe a la modernidad y, en su mayor parte, retrocedido a un terreno más seguro. New Masses, que al principio reivindicaba la legalidad de las revistas de masas de vanguardia de la década de 1910, había anunciado en su comienzo en 1926 su intención de guiar a la intelligentsia radical y liberal hacia el marxismo en contra de la cultura comercial estadounidense. No hay que olvidar que incluso el Masses original había abrazado a las masas, pero no necesariamente la cultura de masas.

Este punto de vista condescendiente era, de otro modo, un legado casi indiscutible del marxismo europeo en general. Los socialdemócratas alemanes, con mucho el partido más prestigioso antes de que su apoyo a la guerra les trajera vergüenza y la desertión en masa de jóvenes revolucionarios,

consideraban el cine primitivo como simple espectáculo e ilusión, no como la inspiración que aportaba lo mejor del drama y la literatura.

Este punto de vista se burlaba del entusiasmo de las masas por las películas y ni siquiera el impacto de la guerra cambió las opiniones de los críticos izquierdistas cuyos reproches sobre la “inmoralidad” de las películas populares difería poco de las de los conservadores. Los comunistas alemanes, a cargo de un aparato considerable y al que se incorporaron algunos de los intelectuales y artistas más creativos, al principio consideraban también el cine como una simple distracción de la verdadera misión del proletariado. Paulatinamente llegaron a ver en los clásicos rusos de Serguei Eisenstein como el Acorazado Potemkin la posibilidad de sacudir los sentimientos de las masas, convenciéndoles con propaganda moderna y eficaz. Hacia finales de la década de 1920, y en respuesta al control derechista de las principales compañías cinematográficas alemanas, tanto los partidos socialistas como comunistas apoyaban los casi documentales, pero sin recoger sucesos reales²¹.

Mientras se aproximaba el fin de la República de Weimar, Prometheus Film-Verleih, de influencia comunista, lanzó una serie de películas de ficción financiadas gracias al éxito comercial de la distribución del Potemkin. Pero estos experimentos también resultaron poco fructíferos. Por contraste, los directores y escritores radicales que trabajaban en compañías independientes con presupuestos B fundieron música y drama en los primeros años del sonoro (y últimos de Weimar), sobre todo la Ópera de tres peniques. Kuhle Wampe, muy influenciada por la decisión de Bertold Brecht de provocar en el público una nueva clase de participación emocional, apareció poco antes de que Hitler tomara el poder. La combinación en Kuhle Wampe de material documental y drama en torno al paro masivo, que conducía narrativamente a la imposibilidad del heroísmo individual, trastocaba resueltamente la implicación pasiva del espectador. La censura oficial posterior perjudicó a la coherencia de la película, pero se podría dudar si el cine brechtiano hubiera tenido mucho futuro fuera del cine artístico. Mientras que diferentes colectivos cinematográficos alemanes izquierdistas planeaban y soñaban con mejores perspectivas, el fin se acercaba.

Hasta el último momento, las voces dentro de la izquierda que alentaban el atractivo emocional potencialmente positivo de las películas siguieron siendo una clara minoría. El didactismo nunca perdió su autoridad, aunque puede que otra década de experiencia práctica hubiera cambiado el panorama de modo espectacular. Los marxistas habían aprendido muy poco, incluso de una

combinación de Eisenstein y Brecht, para ir más allá de la agitprop (agitación más propaganda) hacia algo más claramente enraizado en la experiencia cinematográfica, incluidos los anhelos de las audiencias masivas²².

En esta época, la estalinización del movimiento comunista en el mundo reflejaba también el aislamiento de la joven Rusia soviética y el aislamiento de los comunistas de casi todas partes de algo que se pareciera a una transformación revolucionaria de la sociedad. En Estados Unidos, en la década de 1920, con el consumismo capitalista americano a toda velocidad y la intelligentsia de prestigio que se encaminaba a la orilla izquierda (o a las tabernas clandestinas), el radicalismo organizado se transformó en un movimiento compuesto en su mayor parte por los inmigrantes más pobres, muchos de los cuales solo se sentían a gusto hablando en su lengua materna. Su prensa, teatro y movimientos corales tuvieron un carácter cultural inconfundible, pero que era tradicional, didáctico, apenas menos hostil hacia la corruptora y comercial cultura de masas que les rodeaba.

La demanda de “cultura proletaria” que salía de Moscú, Berlín y Nueva York a principios de la década de 1930 exigiendo la creación de una nueva clase de intelectuales trabajadores que sustituyeran al estrato corrupto existente, no fue por consiguiente ni mucho menos tan mecánica o dictada por Moscú como los críticos futuros (incluido el posteriormente prestigioso grupo Partisan Review) le atribuirían. El mensaje podía también interpretarse de formas asombrosamente diferentes. El teatro yidish izquierdista llegó a su apogeo con el Arbeter Teater Farband (ARTEF, una cooperativa teatral de trabajadores), con el formidable Benno Schneider, maestro y modelo a imitar para el futuro director Jules Dassin), que funcionó satisfactoriamente como institución experimental y políticamente revolucionaria hasta su desaparición en 1939²³. Un movimiento profundamente judío de Workers Theater dio origen a principios de la década de 1930 al Group Theatre, que con frecuencia ofreció el mejor drama del siglo²⁴. Los John Reed Clubs, organizados por la misma época bajo la supervisión del Partido, reclutaron y alentaron a que centenares de proletarios auténticos y con talento se convirtieran en novelistas, incluidos Richard Wright y Nelson Algren. A todo esto, Hollywood seguía siendo a pesar de todo el enemigo, al menos hasta que un giro burocrático confirmado en el remoto Moscú concediera a New Masses y a los radicales permiso para entrar en las películas y un renacimiento a la vida de clase media.

En el ínterin, el Partido Comunista estadounidense, o al menos un puñado de

jóvenes y genuinos comunistas de clase obrera, tenían un auténtico programa cinematográfico, es decir, alternativo. La Liga de Trabajadores de Cine y Fotografía creada en 1930 como filial de Ayuda Internacional de la Workers International Relief – a su vez, un brazo de la Internacional Comunista o Komintern– aspiraba a seguir el ejemplo alemán. Las fotografías y películas documentales de los rojos alemanes sobre las huelgas y manifestaciones de la década de 1920 ofrecían un agudo realismo social que impresionó a la gente como Bertold Brecht y Kurt Weill. Tras cambiar su nombre en 1933 a Liga de Fotografía y Cine (FPL), el grupo directivo de Nueva York de los que tenían inquietudes artísticas, en su mayoría judíos de clase obrera o miembros de clase media baja, se manifestaron con los trabajadores en huelga, produjeron y distribuyeron lo mejor que pudieron (es decir, de forma muy escasa) los escasos documentales hechos por los miembros de la FPL sobre aquellos acontecimientos. La junta asesora de la FPL, como era habitual en estos casos, un grupo de prestigio utilizado básicamente para recaudar fondos, la integraban los dramaturgos (y futuros guionistas) Sydney Howard y John Wexley, el poeta (y antiguo guionista) Langston Hughes, las fotógrafas Margaret Bourke-White y Berenice Abbott y el amante de Bourke-White, el famoso novelista sureño Erskine Caldwell. Sus líderes incluían a futuros documentalistas, eruditos cinematográficos y críticos –pero solo en uno o dos casos, futuros éxitos de Hollywood–. Se podría casi decir que la WFPL había sido creada para hundir a Hollywood. Su figura más destacada, Harry Allan Potamkin, hablaba por el grupo cuando en 1930 declaró que:

La sociedad capitalista crea la mentalidad social, la mentalidad social crea el cine. La sociedad capitalista también se perpetúa por medio de la persuasión deliberada utilizando con frecuencia el cine como propaganda interesada solapadamente y a veces –como en el caso de las guerras imperialistas– de forma descarada. La propaganda sintomática y la deliberada se unen para mantener la mentalidad social nacida del capitalismo²⁵.

Potamkin no estaba arremetiendo contra la narrativa cinematográfica como tal. Sus partidarios le describían como uno de los primeros “críticos sinceros de las artes” que luchó por “considerar como fundamento de la cultura a las grandes masas de humanidad productiva” y como su enemigo a la “burocracia de

palco”²⁶. Casi cincuenta años después, David Platt, cofundador con Potamkin del periódico Experimental Cinema, de corta vida, recordaba que habían vislumbrado en el Acorazado Potemkin una nueva clase de cine artístico que les hizo ver que otro cine era realmente posible, “introduciendo nuevos conceptos de realismo en la pantalla, hasta ahora impensables”²⁷. Como sus camaradas alemanes, eran conversos, pero sin gran parte de la carga de pesada teoría de los movimientos marxistas europeos.

La práctica triunfó con rapidez sobre la teoría mientras los editores y colaboradores de Experimental Cinema pasaban el tiempo en los piquetes de la Liga de Fotografía y Cine dirigiendo campañas contra las películas que hostigaban a los rojos e intentando hacer documentales, películas de estilo noticiario. La súbita muerte de Potamkin a los treinta y tres años enfrió de forma considerable las perspectivas del grupo. Antiguo director de una revista literaria de vanguardia en Filadelfia, Potamkin se había trasladado a Nueva York y conseguido cierto renombre escribiendo en revistas para intelectuales como Hound and Horn. Mediante su giro a la izquierda y por su amistad personal, su ejemplo convenció a Platt, que también se convirtió en crítico cinematográfico de izquierdas, una categoría de intelectual aún prácticamente desconocida fuera de la Alemania de Weimar. Sin duda Potamkin mismo, si hubiera vivido, se habría convertido en un crítico cinematográfico fundamental cuando los comunistas pasaron de la franca hostilidad a acomodarse a las perspectivas del cine. Platt por su parte siguió con lealtad el cambio de orientación. El tercer cofundador de Experimental Cinema, Lewis Jacobs, se convirtió en el primer historiador serio de Hollywood, aunque ni mucho menos en marxista.

Pero el testimonio que Potamkin y su círculo dejaron tras ellos revela más furia política que avances intelectuales. En la didáctica frase de Platt, “las películas no pueden juzgarse exclusivamente como espectáculo o principalmente por su valor estético”, sino que deberían juzgarse más como alegatos sociales, y si están hechas en Hollywood, siempre reaccionarios²⁸. Irving Lerner, futuro director de Hollywood (aunque no tuvo nunca mucho éxito), lo dijo de otra forma un poco diferente: las películas comerciales no se podían considerar como arte, sino que sería más acertado verlas como “una reflexión sobre la cultura en la que fueron creadas”, una cultura burguesa corrupta hermana de otra industria ligera, inclinada a producir objetos para el consumo inmediato²⁹. Esto no distaba de la propia observación de Marx de que las ideas dominantes en cada época son las ideas de la clase dominante, pero difería de la apreciación de Marx y Engels de que los autores políticamente reaccionarios revelan a pesar de todo verdades

sobre la sociedad clasista —o sobre la religión, lo cual para los padres fundadores del marxismo manifestaban las aspiraciones de los oprimidos aunque refundiendo sus deseos en formas represoras—. En una época de cultura comercial de masas, las opiniones comunistas tendían al maniqueísmo, al menos hasta que más comunistas se hicieran guionistas y más guionistas se hicieran comunistas.

La creación en 1933 de la Harry Alan Potamkin Film School (tras la muerte de Potamkin) puede describirse como el primer taller izquierdista estadounidense sobre cine. Pero de hecho estaba lejos de Hollywood, un grupo de cinéfilos muy rojos y muy jóvenes (y casi exclusivamente judíos) que expresaban enfoques eisensteinianos que de vez en cuando encontraban eco impreso en Experimental Cinema. Ellos avivaron la formación de unos cuantos afiliados locales a la Liga de Cine y Fotografía, aspirantes a cineastas radicales, incluida una sucursal en Los Ángeles. Si Estados Unidos hubiera sido la Alemania de la década de 1920, puede que hubiera cobrado la forma de una miniindustria cinematográfica de izquierdas. Pero no iba a suceder eso, y no solo porque la FPL siguiera siendo pequeña y no tuviera medios para distribuir su producción aparte de pasarla a los aliados y miembros del partido.

Desde 1934, Platt y Lerner no solo escribían con frecuencia para New Masses y el Daily Worker sobre las películas nuevas, sino que también producían un boletín informativo desde Nueva York sobre las condiciones laborales de Hollywood. Casi como si fueran los rojos de base que preparaban el camino del sindicalismo obrero en una ciudad industrial por medio de octavillas y periódicos locales que hablan de los problemas locales (más que de política internacional), intentaban acercarse al meollo de la vida en los estudios. Pero existían diferencias decisivas. Estos agitadores seguían estando separados por un continente de la explotadora factoría en cuestión; sus principales aliados eran otros intelectuales, y denunciando las políticas reaccionarias de los magnates mientras apelaban a un público principalmente fuera de la industria, eran a fin de cuentas críticos culturales. Que a pesar de ser judíos apenas mencionaran “la cuestión judía” era también indicativo de sus rudimentarios intentos: casi todos ignoraron (pese a esporádicos ataques al antisemitismo de los jefes de los estudios) la realidad de la clase media baja, que a menudo contenía los recuerdos familiares mismos que cebarían la locomotora de la izquierda de Hollywood.

En el Hollywood de verdad, la toma del poder por Hitler y la declaración del antifascista Frente Popular en 1935 convirtió de repente la identidad judía no

solo en esencial para la izquierda, sino también para la numerosa clase de liberales judíos recién promocionados desde el movimiento obrero al gobierno de los estudios cinematográficos. El ascenso de organizaciones pronazis en el sur de California subrayó el mensaje. La formación de piquetes, los panfletos y los ataques por radio contra los judíos y la influencia judía llevaron a pensárselo bien incluso a los magnates habitualmente conservadores y a sus ejecutivos³⁰.

La aparición de las películas artístico-políticas de Jean Renoir y otros de la época del Frente Popular en Francia, que eran visualmente más experimentales y conseguidas que todo lo intentado por la izquierda en Alemania antes de Hitler, demostraba que el radicalismo y el cine eran aliados potenciales. La sensación cada vez mayor de que la amenaza del fascismo conquistaría toda Europa y la presencia de exiliados europeos en el corazón de Hollywood, cristalizó en nuevas instituciones y celebridades que se inclinaban a la izquierda de otras formas.

En torno a esta época, un famoso círculo de exiliados de tendencia de izquierdas comenzó a reunirse de manera informal en casa de la anfitriona emigrada Salka Viertel. Una de su figuras clave era la esposa del director William Dieterle, Charlotte, que recogía fondos con determinación para *Europeaischen Hefte*, un periódico de refugiados con base en Praga para antifascistas alemanes y comunistas clandestinos y exiliados. Los directores Fritz Lang y Ernst Lubistch, el hijo guionista de Viertel, Peter Viertel y el “moderado de izquierdas” Peter Lorre estaban entre sus miembros más conocidos, mientras que intelectuales alemanes y artistas desde Thomas Mann a Theodor Adorno continuaban trasladándose a Hollywood en busca de otra vida y de aliados.

La creación de la Liga Antinazi de Hollywood (HANL) en 1936 señaló un viraje radical. La unión de judíos liberales del sur de California, intelectuales trasladados desde Nueva York y exiliados europeos recién llegados, dio como resultado el autodenominado “frente” más fructífero (un término, como subrayó el guionista Philip Dunne, con connotaciones menos siniestras que después) de la izquierda y sus aliados desde la campaña de defensa de Sacco y Vanzetti a mediados de la década de 1920. Descubriendo los horrores en Alemania e Italia y atacando a los defensores estadounidenses del fascismo y sus vínculos con el sur de California, la HANL consiguió rápidamente titulares. La izquierdista Dorothy Parker y el liberal Oscar Hammerstein II iniciaron públicamente la organización, con varios comités de cultura, mujeres, religión, etc., que se repartían el trabajo.

Pudieron contar con patrocinadores como Eddie Cantor, el industrial Rupert Hughes (tío del futuro magnate Howard Hughes), Ernst Lubitsch y Fredric March, y en la junta ejecutiva de la organización, no comunistas tan notables como Dunne, el guionista Dudley Nichols y el director Lewis Milestone. Donald Ogden Stewart en su primer papel político importante sirvió como esforzado presidente. Se persiguió con éxito el respaldo de representantes religiosos, en particular de las autoridades episcopalianas en una fervorosa búsqueda de respetabilidad que habría sido impensable para los comunistas solo dos o tres años antes. “Me uní a la Liga Antinazi”, escribiría posteriormente Dunne, “porque quería ayudar a combatir la subversión más atroz de la dignidad humana de la historia contemporánea”³¹.

Casi de la noche a la mañana, la recogida de fondos de la HANL desempeñó un papel fundamental en el torbellino social de Hollywood. El director Mervin LeRoy, el productor Walter Wanger, el zar de los estudios Jack Warner, al igual que F. Scott Fitzgerald (que para entonces insistía en que se había convertido en un firme comunista) y Chico Marx (que con seguridad no lo era, a no ser que “marxista” significara algo completamente distinto) escuchaban a Judy Garland cantar en un típico acontecimiento que puede que incluyera a otros intérpretes abanderados de la HANL como Sophie Tucker, Dorothy Lamour, Ray Bolger, Benny Goodman, Fred MacMurray, Ben Blue, los Ritz Brothers, Bert Wheeler y Martha Raye. Los guionistas menos conocidos (pero discretos comunistas) Paul Trivers y Viola Brothers Shore encabezaban las tropas auxiliares o escribían para producciones teatrales antifascistas a pequeña escala.

Estas actividades recaudaron el sustento necesario para la locomotora publicitaria de la Liga, incluido su periódico destinado a la movilización, Hollywood Now, más tarde NOW (es decir, News of the World [Noticias del mundo]), todos ellos titulados “un periódico en defensa de la democracia”. Los funcionarios claves de la HANL, en particular Stewart, Dorothy Parker y el marido de Parker, Alan Campbell, resistieron reuniones interminables entre apariciones igualmente incansables para la recogida de fondos en una serie que se fundió con los aún más furiosamente activos comités contra Franco y a favor de la República Española³².

En 1937, España se había convertido en la causa del momento, con la República tan querida por los liberales como despreciada por las autoridades católicas y simpatizantes fascistas nacionales como el padre Coughlin. Las principales personalidades de Hollywood, incluida Parker, viajaron a España y volvieron a

su país para recaudar fondos para los refugiados, reclutando a su antiguo colega de la revista New Yorker Robert Benchley y a otros. El Motion Picture Artists Committee [Comité de Artistas Cinematográficos], homólogo dentro de la industria de la HANL, fundado en 1936 por Dashiell Hammett y la actriz Silvia Sydney para alentar una programa liberal mundial, funcionaba de forma parecida con una lista de nombres que se solapaban hasta que en 1939 el pacto Molotov-Ribbentrop interrumpió la aventura liberal³³.

UNA FIESTA EN BEVERLY HILLS

En los años transcurridos hasta ese momento, el Partido Comunista se había transformado desde sus apartados orígenes en una organización bastante popular. “¿Por qué se sabía o se sospechaba que yo estaba dispuesto a colaborar con los comunistas?”, pregunta Philip Dunne de forma retórica, y da una respuesta persuasiva que seguramente no se podría haber insinuado antes de 1935:

Porque parecían tan sinceros en su devoción a las causas estrictamente democráticas que estas organizaciones apoyaban y porque nunca en ninguna reunión formal o informal de estas organizaciones oí una sola palabra a favor de la subversión o de la revolución³⁴.

Décadas más tarde, Carl Foreman dijo a un entrevistador de la Universidad de Columbia que la sección comunista, una organización maravillosa en el Hollywood de la década de 1930, había muerto en 1939 con el Pacto Hitler-Stalin, pero que simplemente no se habían enterado³⁵. En la realidad, el Partido conseguiría más miembros en los años inmediatamente siguientes, ejercería mucha más influencia política y tendría una tremenda importancia artística. Pero Foreman tenía razón. La intachable fama liberal del Partido, conseguida tras una época de hostigamiento al rojo ferozmente fructífera, nunca se podría recuperar del todo.

Su vida hasta 1939 había sido breve pero había estado vinculada de forma

fundamental al destino del radicalismo. El movimiento comunista occidental de Europa y América, como observó acertadamente François Furet, historiador francés exmarxista, debía su existencia a la guerra, concretamente a la Primera Guerra Mundial³⁶. Sin la inútil masacre masiva y sin la traición de los socialdemócratas europeos que tanto habían prometido con anterioridad resistir a los capitalistas responsables de la guerra, el bolchevismo hubiera seguido siendo un fenómeno marginal, menos importante en la izquierda revolucionaria que las ideologías de sublevación y movilización de masas de los trabajadores no cualificados, que no de forma casual estaban en su cima en Europa y en Estados Unidos (particularmente con Industrial Workers of the World [Trabajadores Industriales del Mundo]) poco antes del estallido del conflicto.

Estos movimientos revolucionarios no comunistas, claramente relacionados con la bohemia cultural original, no se recuperaron jamás. Su energía y algunos de sus aliados, pero no todos, fueron absorbidos por los nuevos movimientos comunistas. El comunismo articuló muy mal partes extensas de la experiencia occidental, y la degeneración del experimento ruso desilusionó a los seguidores una y otra vez. Pero no había vuelta atrás a la época en la que los movimientos radicales que se basaban en la creencia en la educación popular y en la inevitabilidad del socialismo obrero no alcanzaron la perfección o fueron aplastados por la represión. Además, solo un partido mantenía la franquicia del patrocinio ruso. El virtual monopolio comunista sobre los movimientos antirracistas y anticoloniales modernizó la izquierda, estableció legitimidad entre los escépticos y hasta cierto punto justificó abundantes pecados. El ascenso del fascismo y del nazismo, al impulsar a los comunistas a convertirse en los heroicos defensores de los valores liberales, básicamente consolidó su hegemonía sobre la izquierda y extendió su influencia muy dentro de la corriente dominante.

A Ring Lardner, Jr., le gustaba decir posteriormente que había exagerado cuando en la década de 1930 se jactaba de que los rojos de Hollywood tenían a las chicas más guapas y los intelectuales más profundos de la colonia cinematográfica y que gracias a los comunistas eran colectivamente “más brillantes y más admirables y más simpáticos que otra gente”³⁷. No había duda sin embargo de que los miembros más idealistas y comprometidos de una colonia cinematográfica famosa por su cinismo pertenecían o estaban a menudo próximos a estos círculos y que el aura (buena o mala, dependiendo de la percepción) de mujeres inteligentes con rasgos fuertes de carácter tuvo un encanto contundente en comparación con las starlettes rubias insulsamente

receptivas (esto es, fáciles de llevar a la cama). Como observó Michael Denning con perspicacia, el escándalo y la conmoción de los críticos anticomunistas (durante la década de 1930 y desde entonces) porque destacados intelectuales y artistas se hubieran hecho comunistas aunque proseguían con sus carreras habituales, se manifestaba como otra faceta del exotismo de Hollywood³⁸.

¿Extraña que (como sugieren informes del FBI) Lucille Ball, Katharine Hepburn, Olivia de Havilland, Rita Hayworth, Humphrey Bogart, Danny Kaye, Fredric March, Bette Davis, Lloyd Bridges, John Garfield, Anne Revere, Larry Parks, algunos de los escritores mejor pagados de Hollywood y las esposas de March y Gene Kelly junto con la prometida de Gregory Peck pertenecieran todos o estuvieran próximos al Partido? ¿O que un número considerablemente mayor de directores, protagonistas y actores de carácter manifiestamente apolíticos tuvieran sus mejores papeles en películas escritas por rojos y que agradecieran profunda aunque discretamente el esfuerzo? No más extraño que el mismo Hollywood, en cierto sentido casi un rasgo recordatorio de la vida “real” en medio del oropel.

Empezó despacio, por lo que se recuerda y por los informes del FBI. El novelista Samuel Ornitz, que todavía no era miembro del Partido sino un serio pensador marxista, había emigrado desde Nueva York hasta Hollywood y en 1932 había mantenido en su casa reuniones privadas con un grupo muy pequeño de intelectuales con ideas radicales, entre los que se encontraban John Bright, el posterior compañero de escritura de Bright, Bob Tasker y un puñado de empleados de los estudios que no eran guionistas. Ese mismo año, dos guionistas despedidos por la Universal, uno por negarse a escribir un guion reaccionario para una película localizada en la Presa de Boulder y el otro por alentar a sus colegas a publicitar el caso hablando en la pequeña sección de Hollywood del John Reed Club, escribieron sus reivindicaciones en el *New Masses*³⁹. Pero a diferencia de Nueva York, donde se organizó una Liga de grupos profesionales por Foster y Ford (la lista presidencial comunista en 1932) para las elecciones con el apoyo de muchos intelectuales literarios de renombre, los rojos de Hollywood eran pocos y tenían miedo. Se limitaron, por el momento, a actividades, en su mayor parte, ni sindicales ni electorales⁴⁰.

Estas actividades no eran necesariamente discretas. Bright y Ornitz enseguida encabezaron pequeñas organizaciones públicas para defender a los chicos Scottsboro y hacer un viaje de investigación a la desesperada huelga de mineros del carbón en el condado de Harlan, Kentucky. Ornitz en persona hizo el viaje y

dio el informe público de vuelta a Hollywood. Entretanto, Bright consiguió personalmente que James Cagney firmara para un comité en apoyo de los huelguistas de San Joaquin Valley en 1934, un valeroso movimiento que estalló cuando los periódicos de Hearst delataron a dos de ellos. El famosísimo Cagney ya había sido pillado por un fotógrafo con el líder comunista William Schneiderman y Bright sobre el estrado de un mitin en San Francisco pidiendo la liberación del trabajador preso Tom Mooney⁴¹.

Zaheridos por semejantes experiencias y sus resultados (en este caso Cagney se abstuvo de cualquier futura participación pública), el Partido mismo no salió verdaderamente a la luz en Hollywood durante varios años. Tampoco existió, al menos en Hollywood, nada más que en círculos de estudio hasta bien entrado 1935⁴². La situación exigía una estrategia que los comunistas estadounidenses nunca habían intentado con anterioridad y que de hecho había sido considerada innecesaria décadas antes por prestigiosos socialistas y simpatizantes wobblies tan diferentes como Hellen Keller, Isadora Duncan o William Dean Howells antes de que la Amenaza Roja hubiera demonizado de forma tan eficaz al radicalismo. De vez en cuando, los líderes del partido comunista nacional o de California visitaban Hollywood para recaudar fondos, pero ninguno había sido enviado allí para organizar una sección.

Muy a finales de 1934 o en los primeros meses de 1935, un joven médico residente, pelirrojo, Stanley Lawrence (nacido Seymour Robbins), llegó a Hollywood con un conjunto de credenciales del Comité Central. Se ganaba la vida en un hospital regional, pero la tarea que tenía asignada, explicó a los miembros y simpatizantes, era establecer una sección directamente conectada con Nueva York, sin la habitual afiliación intermedia en el estado, ciudad y organismos regionales. Pronto el Partido extendería este beneficio “submarino” a los sindicalistas y periodistas más destacados de otros lugares que pertenecían en secreto al Partido, pero no lo hizo de una forma tan diferente como con todo un grupo tan hermético como los hollywoodienses.

El momento era el oportuno porque el Partido aquel otoño de 1934 acababa de oponerse a la campaña de Upton Sinclair que John Bright entre unos pocos futuros comunistas apoyaron con osadía y temeridad. Antes de que se celebraran las siguientes elecciones, los rojos de Hollywood se habían convertido en demócratas liberales influyentes y fieles, cosechando los beneficios de un mal gobierno republicano del estado durante veinte años.

¿Qué sucedió? A pesar de la aparición personal de Lawrence, el frenesí de actividades liberales y puramente sociales había definido en realidad el entorno del Partido. Algo tan manifiestamente apolítico (y no izquierdista) como el humorísticamente titulado Club de Escritura y Asma del West Side, una reunión mensual de judíos que no podían entrar en los clubes de Los Angeles Beach y que no querían introducirse en el círculo de los peces grandes de los estudios en Musso y Frank's Restaurant, se convirtió rápidamente aunque de forma informal en un núcleo con sentimiento antinazi. Se podía contar incluso con Groucho Marx, una celebridad aunque rara vez públicamente política pero que fue de los primeros miembros del Asthma Club, para apoyar de forma fiel a los sindicatos y contribuir de forma cuantiosa a las causas del Frente Popular.

La Liga de Escritores Americanos, una operación inmensamente más fructífera que la anterior Liga de Grupos profesionales o los clubes John Reed, mantenía entretanto en Nueva York el primero de sus encuentros nacionales en 1935. Entre los artistas, John Howard Lawson y el futuro guionista (todavía novelista, de camino a España) Alvah Bessie firmaron su manifiesto. Según varios guionistas que con posterioridad pertenecieron al Partido, Franklin Roosevelt en persona firmó también, pero solicitó con éxito el anonimato. En 1937, Donald Ogden Stewart se había convertido en su afable y chistoso presidente; reconocido su estatus de erudito, actuaba como redactor oficial de las Actas de los encuentros del tamaño de un libro. Pocos otros guionistas hicieron el largo viaje en tren al Este hasta más tarde y la mayor parte de la conversación sobre el cine fue realizada por los críticos más rigurosos de Hollywood, es decir, los hombres de letras de Nueva York. Entretanto, Bessie escribió el panfleto de la liga sobre antisemitismo, y en 1930 –justo cuando la Liga estaba a punto de perder su influencia en todas partes excepto en Los Ángeles– la LAW pudo por fin reivindicar un puñado de guionistas, incluidos Parker, Hammett y Langston Hughes, junto con Stewart⁴³.

El otro origen importante para el avance en Hollywood del Partido fue, naturalmente, el Gremio de Guionistas. La atmósfera izquierdista de los primeros tiempos, cuando prácticamente nadie excepto los radicales y unos cuantos escritores de prestigio habían estado dispuestos a arriesgarse, se había diluido por el fuerte aumento de afiliación en 1936, luego reforzado por el súbito declive del SWG más adelante, cuando los que quedaban tendieron a postergar a los miembros del Partido y a los seguidores dispuestos a jugársela por la profesión. No obstante, fue llamativo que Dudley Nichols, un liberal serio pero claramente no comunista, hubiera sido el único escritor con coraje para rechazar

en 1936 un Óscar como representante de sus colegas guionistas, e igual de llamativo que los miembros del SWG tragan saliva cuando John Howard Lawson fue nombrado por la prensa como “el destacado rojo de Hollywood” pero siguieron negándose obstinadamente a rechazarle por ello. En los años siguientes, algunos sindicalistas escritores de izquierda, incluido Francis Faragoh y de alguna manera Samuel Ornitz, sufrieron degradaciones de las cuales sus carreras nunca se recuperaron del todo. Otros no comunistas o comunistas recientes que continuaban rechazando el anticomunismo frente a todas las presiones, recordaban los compromisos personales y morales de los primeros años que incluso después los encarnizados desacuerdos con la izquierda no pudieron alterar; identificaban a sus amigos y enemigos por las experiencias que consideraban pruebas críticas tanto de amistad como de profesionalismo.

En contraste con los dramáticos acontecimientos de los últimos años de la década de 1930 y con las oportunidades que ofrecían a los izquierdistas en muchas partes del país, la organización propiamente dicha del Partido en Hollywood no era solo lenta sino realmente perezosa. En documentos del FBI que datan de un período ligeramente posterior, informantes que recuerdan los años centrales de la década reafirman lo que los recuerdos escritos de otros participantes concretan. Entre los primeros comunistas sindicalistas estaban la escritora Tess Slesinger y su marido, el antiguo montador y futuro guionista Frank Davis, los colegas guionistas Madeleine Ruthven, Lawson, Herbert Biberman, Lester Cole, John Bright, Robert Tasker, la actriz Jean Muir y el actor Lionel Stander, junto con los directores Frank Tuttle, Irving Pichel y Edward Dmytryk⁴⁴.

Dentro de este círculo pequeño aunque en modesta expansión, según un informador del FBI, los bonos del Partido se vendían, luego se quemaban en aras de la seguridad, o los libros de afiliación se publicaban y luego se retiraban. Mientras que el Partido iba adelante a nivel nacional por el ascenso del movimiento sindical industrial y podía atribuirse tal vez 40.000 miembros con un alcance quizá diez veces mayor, había crecido en 1937, pero a no más de cincuenta miembros en Hollywood con quizá unos cuantos cientos de seguidores, contando a los asistentes asiduos a los actos antifascistas. Por otra parte, una fuente del FBI afirmaba que estos miembros contribuían o recaudaban 10.000 dólares al mes, una suma enorme para que un grupo tan pequeño la recaudara para el Partido y actividades de diversas clases relacionadas con el Partido.

A mediados de 1936, o la dirección del Partido había obligado a Lawrence o él se había marchado valientemente por voluntad propia para combatir en España, según diferentes versiones. John Howard Lawson volvió de Nueva York porque necesitaba dinero y porque el Gremio de Guionistas le necesitaba. Entretanto, el funcionario del Partido, V. J. Jerome (de nombre auténtico Isaac Romain, nacido en un pueblo polaco-ruso, fue enviado a Inglaterra para educarse y de allí se trasladó a Estados Unidos), se convirtió en la cabeza del Comité cultural del Partido. Jerome asumió personalmente, durante una temporada, la responsabilidad de las secciones de Hollywood aislándolas de inmediato del resto del Partido en Los Ángeles y manteniéndolas en contacto directo con la dirección nacional.

Antiguo novelista, fue conocido al principio por su matrimonio con Rose Pastor Stokes, la primera líder en la huelga de dependientas y carismática heroína radical de las décadas de 1910 y 1920 –que le consiguió fácil acceso a las altas esferas de los críticos culturales comunistas–, pero en segundo lugar por su condición de perseguidor de herejías. Ya había intentado en el momento de sus primeras visitas a Hollywood definir las formas adecuadas de literatura proletaria, intentando prohibir los métodos que se desviaban de los revolucionarios. En 1935 se había encargado de la revista teórica del Partido, *The Communist*, y permaneció en ese puesto más o menos veinte años. Destinado a representar un triste papel en la izquierda de Hollywood, viajó de forma intermitente a Hollywood desde 1936 en adelante, dando sablazos a los guionistas o directores de éxito, tranquilizando a los oyentes sobre la rectitud del liderazgo soviético (especialmente frente a hechos descorazonadores como los juicios de Moscú) y publicando directrices que no podían cumplirse con exactitud pero que tenían en ascuas al líder oficial Lawson⁴⁵.

Aparte de las actividades públicas del Partido como pasar octavillas y vender ejemplares del semanal *Western Worker* (sustituido en 1938 por el *Daily People's World*), que la mayor parte de los hollywoodienses creían que no podían hacer sin arriesgarse demasiado, los grupos de estudio continuaron prevaleciendo junto con actividades sindicales y antifascistas. Frank Tuttle, que había caído en encargos de segunda tras un prometedor comienzo en el cine mudo y que pronto se distinguiría de nuevo con *Contratado para matar*, recordaba (en su testimonio “amistoso”) una atmósfera de generalizada apatía en Hollywood sobre Hitler y luego el ascenso de los comités antifascistas cuyos miembros le animaron a leer algo de literatura comunista. Stanley Lawrence le había invitado a formar parte de un grupo de estudios y poco después se afilió al Partido, ascendiendo a

vicepresidente del Gremio de Directores, pequeño y en gran medida inactivo, pero de importancia simbólica⁴⁶. En la trastienda de la historia que contaban otros veteranos de Hollywood, Tuttle tenía poco interés por la política y el sindicalismo, pero su esposa rusa Tatania era una entusiasta activista del Partido que le mantuvo afiliado (hasta su divorcio) y organizó importantes actos benéficos políticos en su laberíntica casa en las colinas, junto al cartel de “Hollywood”.

Parecido al interés algo reactivo de Tuttle, existían informes sobre aquellos que no se declaraban miembros auténticos pero que actuaban (a veces de la forma más entusiasta) como partidarios en varios lugares de reunión. Un informe del FBI describe a Humphrey Bogart acudiendo con regularidad a las reuniones y “miembro declarado del Partido, algo rebelde”, aunque “nunca se le consideró de importancia”, aparte de sus cuantiosas contribuciones económicas. Según diversas fuentes fiables, “Dutch” Reagan fue rechazado a finales de la década de 1930 por ser demasiado bruto. Algunos viejos dirían que bajar las barreras en tiempo de guerra atrajo a una multitud de miembros poco comprometidos, aquellos que con toda probabilidad se transformarían en testigos amistosos en el siguiente período⁴⁷.

Según se decía, entre otros miembros que tenían carné –aunque sin participación en los grupos de estudio durante la década de 1930– estaban el actor Franchot Tone, marido por entonces de Joan Crawford, también Fredric March y su esposa Florence Eldridge, con más inquietudes políticas, y el director Fritz Lang (aún más sorprendente)⁴⁸. El apartado de celebridades contaría en tiempo de guerra con gente como Lloyd Bridges, Jose Ferrer, Orson Welles, Olivia de Havilland, Rita Hayworth, John Garfield, Ronald Reagan y Bette Davis misma, aunque estrictamente como participantes solidarios (pero a veces con más protagonismo en las actividades populares), más que como miembros del Partido.

En 1937-1938, el Partido de Hollywood se había convertido en lo que siguió siendo (pese a las subidas y bajadas) durante una década: un centro de movilización por tantas causas distintas que la pertenencia al Partido significaba un grado de compromiso liberal más que una barrera que separara a los participantes comunistas de los liberales que les apoyaban. John Wexley, uno de los escritores de izquierdas con más éxito de la Warner Brothers, recordaba más tarde que cuando preguntó a un alto miembro del Partido en Nueva York si debería afiliarse, se le dijo en confianza que ser militante exigía demasiadas

reuniones. Era más útil como sindicalista-guionista a tiempo completo⁴⁹.

Era un consejo poco habitual, pero no era malo. Una considerable mayoría de escritores tendía a vagar fuera o dentro de la pertenencia al Partido no tanto porque sus simpatías vacilaran, como porque sus carreras y agendas no les permitían participar ininterrumpidamente en las actividades. Así pues, ellos “desaparecían”, como muchos testigos amistosos recordarían más tarde con vergüenza que terminó así su afiliación, más que en una ruptura por principios. La historia no fue tan diferente fuera de Hollywood, donde los comunistas locales “con carné” al oeste del Hudson podían a menudo bajar el 80 por ciento en el plazo de un año. Ser un militante responsable ocupaba demasiado tiempo, y la mayor parte de los nuevos miembros, obreros o de otra clase, encontraban las reuniones aburridas e interminables. Que la credulidad exigía fidelidad al liderazgo ruso y a la práctica ausencia de democracia dentro del Partido a nivel nacional, eran factores determinantes dependientes de la persona. Bastante a menudo, no fueron los virajes o giros políticos, sino el natural desgaste de la vida diaria lo que resultó decisivo en un país donde la “política” nunca se alejaba de la carrera (o corrupción) y el “socialismo” quedaba en un horizonte lejano.

En Hollywood, los miembros del Partido cuanto más subían en términos salariales y de posición social –con la importante excepción de Lawson– más tendían al secretismo político. George Beck comentó a los investigadores del Congreso que a veces le parecía ser el único miembro del Partido Comunista en los Estados Unidos, “porque, aunque veía a mucha gente en diversas reuniones, nunca se hablaba de la afiliación real con un inferior como él”⁵⁰. Ring Lardner, Jr., relataba de forma similar y en tono jocoso a un entrevistador que aunque a veces cuando estaba en el estudio se refería por teléfono a las reuniones del Partido como “la partida de póquer” –pero como le daba tanta vergüenza estar realmente implicado en apuestas de póquer a veces llamaba a las partidas de cartas “¡la reunión!”⁵¹.

En la misma línea, un antiguo organizador describía cómo de visita en casa de un escritor de Hollywood le habían hablado de una “gran biblioteca marxista” a la que se accedía por un botón, el cual, como las películas de Abbot y Costello, giraba el bar para exponer los libros –que les resultaban mucho menos absorbentes en el curso de las actividades izquierdistas de Hollywood que el contenido de las botellas–. Paul Jarrico, uno de los viejos dirigentes del Partido en Hollywood, recordaba que un antiguo compañero de la Joven Liga Comunista le había invitado, primero para solicitar un trabajo como escritor en un estudio y

luego para conocer de modo informal a algunos de los camaradas más establecidos en el Hillcrest Country Club, uno de los sitios más elegantes de la ciudad.

En una gran variedad de formas, el Partido se había convertido en una agencia social así como en un movimiento político-social, o más bien en una agencia social que tenía como premisa la política pero funcionaba sobre una base popular principalmente por medio de fiestas, banquetes, cenas y bebidas. Los miembros del Partido tenían “encargos” de varias clases, habitualmente donde trabajaban y a veces donde vivían. En otros casos, trabajaban con otra gente del Partido y con simpatizantes, se reunían en camarillas, planeaban estrategias y perseguían objetivos. Pero la participación activa de los miembros no podía imponerse sin interrumpir un sustento financiero vital. Abraham Polonsky, que pasó en 1937 algunos meses en Hollywood escribiendo de forma anónima una comedia ligera para la actriz de comedias radiofónicas Gertrude Berg, comentó posteriormente que hacerse comunista en Hollywood se parecía mucho a vivir en Sunset Boulevard. La mayor parte de la gente llegaba, se quedaba un tiempo, se iba y era reemplazada por otra que encontraba en ello los mismos valores fundamentalmente sociales hasta que los riesgos potenciales o el tedio pesaban más que el compromiso.

Los pocos que se quedaban no eran los más brillantes ni los más creativos, aunque algunos sí lo eran, sino los más activos políticamente, o por elección personal o por puro compromiso moral⁵².

Entretanto, los auténticos proletarios comunistas, a poca distancia de Beverly Hills o Santa Mónica, les provocaban bastante sentimiento de culpa. Aquellos hombres y mujeres se vestían en las tiendas de ropa yidish de Boyle Heights donde la principal actividad cultural aparte de los coros al estilo del Viejo Mundo era la organización de campamentos de verano para los niños. Para estos comunistas profundamente étnicos, igual que para los húngaros izquierdistas del centro, para los estibadores croatas de San Pedro y para otros, Hollywood también podía haber estado a miles de kilómetros de distancia⁵³. Pero las actividades de recogida de fondos, general, sindical y política determinaban tanto la vida de Hollywood que aquella culpabilidad no tenía sentido excepto quizá para aumentar el respaldo sindical y para aumentar las contribuciones financieras⁵⁴.

Hubo excepciones importantes, los préstamos (para utilizar su lenguaje) de los

servicios de guionistas a otros estudios. Así pues, Martin Berkeley, que dio más nombres que ningún otro testigo amistoso, recordaba sin animosidad que le asignaron la tarea de trabajar con una facción antibandas de la IATSE a mediados de la década de 1930 editando (en realidad, escribiendo y reescribiendo) un boletín mimeografiado de cuatro a ocho páginas, que con posterioridad se convertiría en un tabloide semanal llamado *The Studio Voice* [La voz del Estudio]. Su objetivo era dejar al descubierto y atacar el liderazgo gansteril de la IATSE local, lo que hizo (según el relato de Berkeley) a casi la misma velocidad de las revelaciones que los comentarios sensacionalistas del columnista conservador Westbrook Pegler. Quizá la circulación del boletín no ascendía realmente a la cifra de diez mil ejemplares que le atribuía Berkeley, pero cumplió su objetivo y proporcionó al joven escritor una tarea que solo concluyó cuando los líderes de la IATSE contrataron a una cuadrilla de matones para darle una paliza⁵⁵. Parecidos préstamos de escritores desconocidos en su mayoría proporcionaban la clase de trabajo que los camaradas anónimos de Los Ángeles hacían como vendedores. Jokester George Beck afirmaba que había fortalecido sus bíceps sin darse cuenta al cargar volúmenes teóricos de aquí para allá desde la oficina del Partido en el centro de la ciudad a los mítines públicos, puesto que no podían convencer a nadie para que los comprara⁵⁶.

A finales de 1938, el Partido en Hollywood había conseguido varios cientos de miembros y, en ese momento, la discreta (de hecho, secreta) creación de una academia marxista para la comunidad cinematográfica marcó otra fase, y claramente nueva, de desarrollo. Hasta entonces los grupos de estudio, que ahora en su mayoría serían relegados, se habían interesado por los fundamentos del marxismo sin demasiadas referencias al arte o a la cultura. Había llegado el momento de empezar a resolver qué hacer con las películas.

LOS BLUES DE LOS GUIONISTAS

Ese problema, obviamente en la mente de los guionistas desde los primeros tiempos del cine sonoro en particular, se ilustraba con la decepción de aquellos que se convertirían en dirigentes del Frente Popular de Hollywood y abiertamente comunistas. Dorothy Parker bromeaba con un entrevistador de la Universidad de Columbia en la década de 1950 diciendo que a los escritores

nunca se les había exigido ver sus propias películas y que, en su caso, la experiencia habría sido insoportable⁵⁷.

Era una observación característica de Parker, pero tenía buenas razones para quejarse. Parker, una de las figuras literarias más importantes de la década de 1920, tenía un ingenio mordaz que muchos miles de estadounidenses sofisticados admiraban pero que pocos conseguían emular. Podía convocar, en torno a la mesa del Hotel Algonquin, a algunos de los aliados más poderosos de las letras estadounidenses. Llegó a Hollywood en 1930 y se quedó hasta el fin de su vida como activista política, integrante de la lista negra y luchadora por las libertades civiles, pero nunca, a sus propios ojos, como escritora de éxito o siquiera respetable. Figura en los títulos de crédito de quince películas, ninguna de las cuales le importaba en absoluto. A diferencia de Dashiell Hammett, con quien compartió más de un evento y más de una botella, no inició ningún género cinematográfico. De forma muy semejante a Hammett actuó de forma inolvidable como presidenta del Comité para Refugiados Antifascistas, organizador del proyecto del Barco de Rescate para llevar a los republicanos desde los campos de concentración franceses a México, como responsable de Auxilio a los Niños Españoles y como elemento imprescindible en prácticamente cada una de las posteriores campañas públicas de la izquierda en Los Ángeles. Ella fue a finales de la década de 1930 y siguió siendo mucho tiempo desde entonces un “nombre” siempre bienvenido en los estrados y en las recogidas de fondos entre bambalinas, aunque, durante las décadas siguientes, estuvo profundamente deprimida y prácticamente en la indigencia. Dejó sus escasos bienes terrenales a Martin Luther King, Jr.⁵⁸

Un vistazo a sus primeros títulos de crédito explica su cinismo artístico. *Suzy* (1936) era simplemente un vehículo para Jean Harlow que Parker se encargó de transformar en uno de aquellos melodramas de amor y separación manteniendo el tipo en tiempo de guerra que (entre otras cosas) solo expresaba de forma vaga, si acaso, la repugnancia personal de la escritora ante el militarismo. Cary Grant como aviador francés se enamora de la esposa de un compañero interpretado por Franchot Tone. Espías, secuencias aéreas magníficas y la entonación de Grant de “Did I remember?” proporcionaban algún consuelo del argumento melodramático y correoso; en raros momentos, los ingeniosos diálogos de Parker deslumbraban. En su mayor parte la película es pura sensiblería. Pero por aquella época ella ganaba 1.500 dólares por semana y estaba profundamente enamorada de un hombre más joven, Alan Campbell, su marido con mucho menos talento y que compartió con ella los títulos de crédito. A diferencia de sus amigos más

afortunados, no pudo utilizar la escritura de guiones para hacer viable desde un punto de vista financiero el resto de sus escritos; al contrario, producir en masa guiones parecía destruir su auténtico talento.

Ella y Campbell trabajaron sin figurar en *Dímelo con música* (1934), un vehículo para Bing Crosby dirigido por Frank Tuttle que Parker recordaba como un trabajo para el que solo le dijeron que escribiera pensando en Bing Crosby o para el ahora olvidado cantor Tullio Carminati, por si acaso uno sustituiría al otro en el último momento. *Lady Be Careful* [¡Cuidado, señora!] (1936), una historia naval basada en una obra teatral de 1933 de Kenyon Nicholson y Charles Robin, era poco más consistente, una narración sobre los tímidos e impetuosos amigos subrayada (si no es una palabra demasiado fuerte) por una escena de danza a Shiva de una dama furiosa. En el original de Broadway, una apuesta entre dos marineros dependía de una seducción; en la película, simplemente de un beso (Parker afirmaba bromeando que había ofrecido al estudio una versión más viable desde el punto de vista dramático: los marineros se seducen el uno al otro). *Three Married Men* [Tres Hombres casados] (1936), el guion propio de Parker, de chico “conoce a chica, luego la pierde, pero por último la consigue”, tenía poco de qué presumir aparte de la hilaridad del aspirante a marido escuchando un consultorio sentimental y ataviándose luego con un pijama de satén para su noche de bodas, provocando el ridículo de la novia.

Incluso *Ha nacido una estrella* (1937) con mucho el mayor éxito cinematográfico de Parker y una de las pocas superproducciones en color de la década, nunca fue mucho más allá de la fórmula, aunque se desprenda mucho patetismo de la historia de una antigua estrella (el marido, interpretado por Fredric March) en decadencia y una estrella en ascenso (la esposa, interpretada por Janet Gaynor) en su camino hacia el éxito. Al margen de los detalles concretos, se parecía muchísimo a *Hollywood al desnudo* (1932), también producida por Zanuck y dirigida por George Cukor, que también dirigiría la versión de 1954 de *Ha nacido una estrella* con las interpretaciones de Judy Garland y James Mason. Sammy Glick tenía evidentemente los derechos sobre las nuevas versiones. A pesar de dejar al descubierto el aspecto inferior emocional de Hollywood al estilo tabloide judío inspirándose incluso en hechos de la época (el entierro de Irving Thalberg) para escenas concretas, la versión de *Ha nacido una estrella* de 1937 fue la más taquillera el año de su producción, nominada para el mejor guion y que consiguió un Óscar a la Mejor Historia Original (para William Wellman). El productor David O. Selznick, que había escrito el borrador original, se paseó afirmando que la pareja Parker-Campbell no habían hecho

ninguna contribución importante (aunque habían trabajado mucho tiempo y con mucho empeño, Dorothy no estaba segura décadas más tarde cuánto de su esfuerzo había sido incluido), pero el éxito de la película proporcionó a Parker un prestigio útil para los movimientos sociales, además de bebidas más caras para la familia⁵⁹.

El ingenio más agudo de Estados Unidos no se atribuía a sí misma el suficiente mérito. Los montones de chispeantes diálogos inventados en el plató para Wanger permitieron que Parker y Campbell trabajaran en *La fugitiva de los trópicos* (1938) sin las molestias de otros escritores o las limitaciones de una obra teatral o una novela. Pero estas circunstancias no eran las más habituales: Durante un viaje en yate, el popular director Tay Garnett había rodado bastantes secuencias de océano y Wanger se ofreció a proporcionar con rapidez dinero, actores y escritores. El argumento era endeble, Joan Bennet, interpretando a una presunta asesina perseguida por los océanos del mundo por el detective Fredric March, quien a su vez está intentando desembarazarse de su exnovia, Ann Sheridan. Los escritores pusieron toda su energía en los gags estúpidos y réplicas agudas, para pasar, en la segunda mitad de la película, de la charla sobre los pintorescos antecedentes al misterio, devolviendo con poco acierto a la mujer rebelde (Bennet se transformaba de rubia tonta en el tipo requerido tiñéndose el pelo de oscuro y no volviendo a teñírselo nunca más) a su adecuado papel femenino al final de la película⁶⁰. Un experimento así, tipo collage, era improbable que se repitiera, y todavía menos probable que se mejorara. No es de extrañar que Parker, que tuvo pocas películas en adelante y que nunca salió de la lista negra, convirtiera la política de Hollywood en su auténtico interés.

La odisea de Samuel Ornitz, por su alto estatus tanto literario como político, ofrecía otro monumento a la decepción, de hecho la primera historia de decepción de la izquierda de Hollywood en la década de 1930. Según los recuerdos posteriores de Paul Jarrico, fue Ornitz quien primero alegó entre sus camaradas que “no se puede hacer nada en Hollywood” y que esperar otra cosa era inútil⁶¹. Con un patrón bastante más flexible, Ornitz consiguió hacer bastante en un puñado de géneros. Sin embargo, prácticamente todos, terminaban en el último cajón y nunca llevó a cabo su mejor trabajo. Aunque Ornitz estuvo yendo y viniendo de Hollywood a Europa desde mediados de la década de 1930, desarrollando actividades antifascistas se debía más a su naturaleza que a las perspectivas típicas de guionista.

Destinado a ser el más viejo de los Diez de Hollywood, Ornitz tenía casi

cuarenta años cuando llegó a la Costa Oeste en 1930. Había sido trabajador social en Nueva York y novelista muy respetado cuyo Haunch, Oaunch y Jowl describía con eficacia las diversas corruptelas de la política y de la ley en pleno ascenso de la burguesía judía estadounidense. Ornitz no era estrictamente realista y su película experimental *A Yankee Passion* [Un martirologio yanqui] (1927) sobre un disidente martirizado por campesinos sureños blancos estuvo marcada por la escritura del monólogo interior. Como en el caso de Lawson pero peor, Hollywood le ofreció pocas oportunidades para posteriores experimentos.

Ornitz vendió a la Paramount en 1928 dos historias originales y empezó a considerarse un guionista cuando *El mundo contra ella* (1929) consiguió hacerse, tratando con cautela la narración de una campesina europea que sufre abusos y explotación por parte de la clase alta. *Sins of the Children* [Los pecados de los hijos] (1930) tenía una interesante primera media hora sobre la vida durante la depresión con un barbero que lucha por ganarse la vida para su familia huérfana de madre y consigue subir solo para que su hija se escape con un rico. Al cambiarse a la RKO, donde sus guiones podían convertirse en películas de coste más bajo, Ornitz suministró una historia original para la primera de la serie de películas de bandas, *La carretera del infierno* (1932). *Trece mujeres* (1933), que recurría al popular estereotipo de la Amenaza Amarilla, contaba con Mirna Loy como una conspiradora medio asiática que se vengaba de las integrantes de una antigua hermandad racista que la excluían y de ese modo la volvían loca. *Men of America* [Hombres de América] (1932), el primero de los wésterns izquierdistas que protagonizaba William Boyd (todavía no era Hoppalong Cassidy), describía a un anciano yanqui en el oeste moderno, que se aliaba con amigos jubilados entre los que se encontraba un mexicano y un indio, todos necesitados del auxilio del futuro Hoppy contra unos gánsteres fugitivos de la ley⁶².

Al abandonar la RKO, Ornitz tenía grandes esperanzas artísticas, y de hecho la atención pasajera de David Szelnick parecía prometedora. *One Man Journey* [El viaje de un hombre] (1933) podía describirse como la primera de las películas sonoras sobre el “buen doctor”, con Lionel Barrymore como un médico deprimido que regresa a su pequeña ciudad natal para arreglar cuerpos y almas. Ornitz regresó a la Paramount y a un drama médico con *El honor de un médico* (1937), en la que un doctor que intenta descubrir un remedio para la polio es acusado de negligencia y despedido posteriormente por testificar voluntariamente a favor de un paciente contra el hospital, pero consigue volver a la investigación después de una serie de tragedias personales. (Nueva Zelanda, en plena epidemia de polio, prohibió la película, es de suponer que para prevenir

el pánico.)

Las películas comprometidas de Ornitz llegaron a su cima en 1935, con el extraordinario drama pacifista *El hombre que volvió por su cabeza*, inspirado en una obra teatral del izquierdista francés Jean Bart y escrita en colaboración con él. En una retrospectiva a los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, un periodista radical recuerda cómo fue contratado por un político y editor aparentemente solidario, cómo escribió incendiarios ensayos sobre el odio de clases (firmados por el político, que se atribuía los méritos y así consiguió fama), luego veía con horror cómo su supuesto benefactor utilizaba la notoriedad para comprometer al periódico en el rearme, ayudando a desencadenar una masacre mundial; el personaje sin escrúpulos que le engañó le roba la mujer mientras que está fuera combatiendo contra los alemanes. La cabeza que han robado es en realidad la del taimado político, y al final sabemos que el antiguo periodista se la ha cortado en venganza y la lleva en una caja⁶³. El poder de la corrupción, las penalidades de la guerra (extraídas de los recuerdos del frente) y por encima de todo la maldad de los fabricantes de armas (que conspiran para alargar la guerra, mientras que establecen pactos internacionales secretos para no perjudicar los recursos del otro) difícilmente podían haber recibido un ataque más fuerte. Pero esta no era sin novedad en el frente, que había costado un millón de dólares. Pese al protagonismo de Claude Rains, era una película pequeña, que se olvidó con rapidez en el fervor antifascista que vino a continuación.

Ornitz pasó la mayor parte de los últimos años treinta en la Republic, que asignaba pocos presupuestos para sus películas principalmente amables sobre la nobleza de los pobres y de los que intentan ayudarlos. Aquí Ornitz tenía cierta ventaja: las películas B que no eran de acción como los wésterns, a menudo se ocupaban más de la vida de la gente corriente que las películas A –debido a que los estudios carecían del poder de las estrellas y de los efectos especiales para hacer algo más⁶⁴—. *Three Kids and a Queen* [Tres chicos y una reina] (1935) imaginaba a May Robson como una excéntrica millonaria a punto de ser declarada mentalmente incapacitada por sus codiciosos parientes. Tres jóvenes pobres vuelcan accidentalmente su carruaje y luego la llevan a casa para curarle la pierna herida. Enseguida ella se convierte en la protectora de los habitantes del suburbio. Al final vuelve a su propio mundo, a pesar de que afirma que nunca recibió amor hasta que encontró a los pobres. *Two Wise Maids* [Dos doncellas sabias] (1936) presenta de forma parecida a un viejo y endurecido profesor que inicia una campaña a favor de sus estudiantes pobres, bloqueando al final una calle para que los niños puedan jugar sin peligro. *Portia on Trial* [Proceso a

Portia] (1937), basada en una novela de Faith Baldwin, describe a una abogada defensora (interpretada enérgicamente por Frieda Inescort) que se especializa en defender a mujeres oprimidas; milagrosamente, en otro milagro típico de Hollywood, resulta ser la madre (aunque nunca se casó) del nieto de un magnate de la prensa. La oficina Hays rechazó dos veces el guion porque implicaba sexo ilícito⁶⁵.

Ornitz también adaptó con habilidad un personaje de tira cómica, transformándola en política, cuando se encargó de Annie la huerfanita (1938) en la segunda aparición cinematográfica de la popular figura, la puso a la tarea de defender jóvenes inmigrantes chinos contra el racismo y leerles la historia de Robin Hood junto con la Declaración de Independencia. De hecho, el origen de la tira cómica extremadamente conservadora era “Annie la huerfanita”, un poema de James Whitcomb Riley que había compuesto durante 1900 la estrofa de la campaña de Eugene V. Debs y permaneció como compañero de juergas de los queridos socialistas; Ornitz de hecho volvió a crear una víctima invicta del capitalismo que quizá Debs podía haber reconocido.

Ornitz pudo incluso intervenir en musicales, como demostró en Fatal Lady [Dama fatal] (1935), que casi carecía de argumento, y Hit Parade (1937). Pero solo en dos ocasiones, después de El hombre que volvió a por su cabeza y antes de la guerra, se acercó Ornitz a los didácticos mensajes políticos que intentaba transmitir. It Could Happen To you [Te podía suceder a ti] (1937), escrita con su amigo Nathanael West, tenía aproximadamente quince minutos interesantes cuando empieza la película con una celebración de orgullo étnico democrático (un pícnic germano-estadounidense) y prosigue con la conspiración de un agente fascista, y en Rutas infernales (1940), una película “B plus” para el director Bernard Vorhaus, John Wayne encabeza una cuadrilla de refugiados hacia Oregón en una aventura de pioneros modernos al estilo WPA, librándose del primer novio de su chica, que resulta ser un agente nazi. Incluso estos proyectos debieron ser decepcionantes para Ornitz, que para entonces había trabajado en todos los niveles de las películas excepto en los más altos.

No es de extrañar que el antiguo novelista de éxito y dramaturgo ocasional (regresó en 1934 a Broadway con Geraniums in my Window [Geranios en mi ventana], una obra en tono New Deal escrita en colaboración con la colega izquierdista Vera Caspary), tan diferente de Dorothy Parker como pudiera imaginarse dentro de la izquierda, también dedicara su energía al sindicalismo y a la política. Había empezado su carrera artística ejerciendo la crítica judía sobre

la alta sociedad judeo-americana y aunque Hollywood estaba muy necesitada de la misma, no había espacio en la producción para ella. Europa, sin excluir a sus propios parientes lejanos, prácticamente gritaba pidiendo ayuda; más cerca de casa, el Gremio de Guionistas necesitaba a cada uno de sus partidarios acérrimos, especialmente a uno con inclinaciones teóricas (sus admiradores las consideraban rabínicas) como Ornitz. Por contraste a esta clase de política, para Parker u Ornitz en particular, las películas resultaban poco prometedoras e incluso sin importancia, a excepción de que pagaban las facturas y proporcionaban un excedente para financiar actividades izquierdistas.

NUEVO TEATRO Y NUEVA ESPERANZA

La prolongada incertidumbre por las películas era particularmente obvia en las intrigas que por lo general rodeaban al aparato cultural del Partido. Ya a principios de la década de 1930, cuando Mike Gold declaró la guerra a Thornton Wilder por escribir novelas y obras teatrales no solo reaccionarias sino categóricamente indignas de un hombre, los intelectuales en torno a la izquierda ya tenían perspectivas más amplias que los ideólogos. Herbert Kline y Jay Leyda formaron la revista *New Theater* en 1934 con Arthur Knight, el distinguido crítico periodístico de cine de las décadas siguientes, como personal sin sueldo (becario, en el lenguaje de las generaciones posteriores). *New Theater* consiguió respaldos entusiastas y dinero de gente como Alfred Lunt, Lee Strasberg, Burgess Meredith, Groucho Marx y Bennet Cerf, marido de la actriz progresista Silvia Sydney (que contribuyó con el cheque más importante que recibió la publicación: 500 dólares). Dos años más tarde, y con el nombre cambiado por el de *New Theater and Film*, atrajo a escritores de primera categoría sobre muchos temas. Los asuntos cinematográficos nunca ocuparon una gran parte del espacio. Pero, además de ocasionales crónicas cinematográficas, la revista traía un resumen de un párrafo de extensión (habitualmente irónico) sobre las películas en cartel y algunas notas sobre las tendencias fílmicas desde un punto de vista izquierdista, naturalmente.

La mayoría de los comentarios tenían menos que ver con las películas de Hollywood que con las simpatías que los estudios mostraban por el fascismo (una reflexión no del todo paranoica en el momento en que los misteriosos

“húsares de Hollywood” se organizaban, y atraían según los rumores a Gary Cooper como su figura más conocida), con la tendencia a la censura, las penalidades del trabajador y la vaga promesa de una clase de cine completamente diferente⁶⁶. Lo que la revista jaleaba como “producción de cine revolucionario” era en su mayor parte el trabajo de los documentalistas al menos en los Estados Unidos⁶⁷. Los logros de los cineastas europeos y particularmente los soviéticos (más exactamente, las películas de la década de 1920) y las traducciones esporádicas de ensayos de esos mismos cineastas parecía ofrecer la auténtica perspectiva. La formación en 1936 de una nueva asociación cinematográfica nacional de orientación izquierdista y con intenciones de publicar su propia revista – aunque el proyecto nunca se materializó y la asociación rápidamente empezó a cometer errores– mostraba una enérgica determinación⁶⁸.

De manera vacilante, casi furtiva, New Theater y su breve sucesora llegaron más lejos. La formación del Gremio de Directores a principios de 1936 se consideró una “iniciativa importante y valiente”, que anunciaba esperanzas de control creativo⁶⁹. El secreto de vivir de Frank Capra consiguió elogios entusiastas como “rara y tremenda”, mientras que John Ford quedaba como un genio de la técnica y una figura valiente⁷⁰. El crítico cinematográfico habitual de la revista comentaba de forma característica, que El general murió al amanecer de Clifford Odets no era en realidad una mala película, pero estaba sobrevalorada por la prensa de izquierdas cuando “la gente era dada a creer que iba a obtener Das Kapital en ocho rollos y recibían en su lugar un melodrama mejor que la media”⁷¹. Al igual que Daily Worker y New Masses, New Theater and Film machacaba el racismo cotidiano de los estudios y los espeluznantes papeles que se les daba en las películas a las minorías. Pero dejando a un lado las polémicas y abordando las cuestiones técnicas además de las políticas, los colaboradores de Hollywood analizaban también con detenimiento las implicaciones del trabajo de cámara (el elemento técnico decisivo que diferenciaba el drama fílmico del teatro), los problemas de la “discusión de la historia”, donde se negociaba con dureza la trama y el papel del “original” (es decir, la historia original) en el producto final⁷².

Visto en retrospectiva, parece que New Theater and Film se encaminaba hacia las elucidaciones que distinguieron a Hollywood Quaterly una década más tarde y a la clase de diálogo entre Nueva York y Los Ángeles que se había distinguido casi siempre por las diatribas de los dirigentes culturales del Partido al este del Hudson. La tragedia de New Theater and Film, y no menor para su entorno

teatral y de danza, fue la fragilidad estructural de la operación y su propensión a las directrices políticas. Las últimas regresaron en un momento sumamente curioso, mientras el Frente Popular representaba una esperanza cada vez mayor, el resurgimiento de la cultura yidish y la cuestión judía traían nuevos electores (en algunos casos, recuperando a los perdidos con anterioridad por lo que entonces se ridiculizó como “internacionalismo abstracto” asimilacionista) y mientras los comunistas hacían esfuerzos extra para alcanzar a los liberales.

Pero todas las instituciones izquierdistas competían con las otras por conseguir fondos y atención, y debido en gran parte a que ninguna de ellas era verdaderamente solvente desde el punto de vista económico. En 1935-36, los clubes John Reed y el Workers Lab Theater se habían disuelto, junto con otros experimentos para construir una cultura proletaria pura. Mientras que los activistas teatrales se trasladaban desde sus compañías izquierdistas en quiebra al teatro federal de la WPA, sus propios proyectos se enfrentaban a particulares peligros. Al abrigo del Frente Popular, New Masses se transformó en un semanal ilustrado artísticamente, bien escrito, a menudo emocionante, para las clases medias con inclinaciones izquierdistas –y rápidamente amenazó con absorber toda la energía literaria y la recaudación de fondos cultural del público de izquierdas de la revista–. New Theater and Film se convirtió así en un huérfano de lo más curioso. En medio de una crisis financiera periódica durante los últimos meses de 1936, John Howard Lawson (entonces en el lado de Nueva York de su vida entre las dos costas) se quejaba de que se había vuelto “sosa”, según los recuerdos de su editor, Herbert Kline. Quizá lo que quería decir Lawson en realidad es que New Theater and Film había evitado entrar en las genuflexiones políticas a Moscú que aparecían con demasiada frecuencia en New Masses, aferrándose a sus propias esferas artísticas de preocupación, y que de no haber una revista tan especializada como ella, New Masses sería más fuerte.

Abandonado a sus propios recursos, Lawson podía haber dejado correr las cosas. Pero desde muy dentro del aparato del Partido, V. J. Jerome –del que se rumoreaba que había conseguido una amante y partidaria política en Hollywood en la veterana guionista Viola Brothers Shore– estaba a su vez presionando con fuerza a Lawson. Jerome, mucho más que Lawson, buscaba instintivamente eliminar la competencia y posible desviación en un terreno donde podía imponer su autoridad. Además tenía sus propias opiniones sobre la vanguardia. “En pocas palabras”, recuerda un activista en el teatro obrero contemporáneo, “la opinión de Jerome era que el teatro de clase obrera era superfluo..., se nos ordenaba

reconducir nuestros entusiasmos”⁷³.

Kline podía haber sucumbido ante Lawson gradualmente, pero tenía dos buenos motivos para resistir. Primero, estaba convencido con razón de que un enfoque más didáctico recortaría el progreso de la revista para conseguir aliados en el negocio del espectáculo – y reduciría de forma decisiva el número de lectores y el respaldo—. Segundo, ya había decidido irse a España como corresponsal de guerra. Cuando dimitió, dejando al frente a una comisión de cuatro relativamente desconocidos (incluida Eleanor Flexner, destinada a convertirse en una de las historiadoras más sobresalientes de Estado Unidos), la revista continuó durante varios números, y luego quebró. Nominalmente, fue sustituida por un tramposo TAC (Comité de Acción Teatral) que sin embargo ignoraba prácticamente las películas, no consiguió un público y desapareció con rapidez. Kline cuenta que su amigo Bosley Crowther, del New York Times, se ofreció, en su momento, a hacer públicas las auténticas razones políticas de su dimisión, pero Kline no quería perjudicar a la ya debilitada revista⁷⁴.

Este precursor subestimado del “Asunto Maltz” de 1946 (véase el capítulo 6) podía verse correctamente como el funcionamiento de la fría mano de la burocracia del Partido, una versión más pequeña en cierto modo del inmensamente más ominoso poder de los estudios, de los columnistas de cotilleo que hostigaban a los rojos y de los censores. Aquellos incidentes, grandes o pequeños, hechos públicos o no, podían considerarse más bien, como observó Abraham Polonsky, como parte de un prolongado conflicto que enfrentaba a la ortodoxia política con la experimentación artística. Estos ocasionaron que muchos de los intelectuales mejor formados (como el mismo Polonsky, que durante los últimos años de la década de 1930 fue profesor de inglés en el City College) sencillamente evitaran escribir para publicaciones relacionadas con el Partido, aunque no obstante conservaran la camaradería y compartieran las actividades políticas de los compañeros. Distaba mucho de ser la solución ideal –los amigos modernistas literarios del City Collage del propio Polonsky que nunca fueron a Hollywood se hicieron en su mayoría trotskistas o anarquistas–, pero las alternativas parecían peores en cuanto a las movilizaciones cotidianas. Además, después de 1935 (y excepto durante algunos meses angustiosos desde 1939 a 1941), los comunistas eran el partido de la izquierda de Roosevelt, el hueco del Frente Popular para aquellos demócratas de izquierdas como Polonsky que también eran comunistas.

Los estallidos de antisemitismo podían incluso acentuar el problema en el peor

momento. Tras 1937, rara vez faltó la retórica antisemita en la propaganda aislacionista, mientras que el antifascismo encabezado por la izquierda comenzaba a culminar. En 1939, en torno al momento en que el congresista Martin Dies anunció que había descubierto una conspiración judía para apoderarse de Estados Unidos dirigiendo un ejército de mercenarios desde México, mientras que manipulaban para que se desplomara Wall Street, declaró que se había quedado anonadado con los archivos de los Legionarios americanos sobre la subversión en Hollywood. Los izquierdistas opinaban que los estudios habían invitado a pesar de todo al comité Dies (el Comité del Congreso sobre actividades antiamericanas, fundado en 1934 por un organismo investigador para indagar el fascismo interno) a Hollywood, con el fin de aplastar al gremio de guionistas. Era una sugerencia plausible. La primera ronda de audiencias del Comité de la Cámara, celebrada en agosto de 1940, quedó en nada, pero la propia investigación del Senado llevada a cabo posteriormente aquel mismo año por Gerald Nye de Dakota del Norte ofreció al sensacionalista senador antimonopolios la oportunidad de precisar la conspiración de medios que arrastraron a la guerra a Estados Unidos: “directores de producción” de “religión judía”, la misma esencia de los “extranjeros” irredentos en una nación que necesitaba mantenerse unida. El subcomité del Senado sobre propaganda bélica comenzó, como estaba previsto, una investigación sobre cuarenta y ocho películas presuntamente probélicas, pero para cuando el subcomité se reunió en septiembre de 1941 la cercanía de la guerra había borrado la amenaza aparente de propaganda⁷⁵.

Estas experiencias no habían perjudicado seriamente a la industria del cine, sino que subrayaron la simple lección de que Hollywood estaba amenazado por los extraños y no por sus propios miembros.

Los comunistas de Hollywood ya se habían demostrado a sí mismos su inestimable valor para la marcha de los movimientos sociales y sindicales; a pesar de la confusión ideológica del Partido, enseguida se mostraron casi tan valiosos para promover la discusión seria sobre el arte cinematográfico entre escritores, directores y críticos. Seguramente lo habrían hecho antes y mejor sin los burócratas hipercríticos como Jerome (y voluntariosas víctimas convertidas en funcionarios, como Lawson). Pero las causas de la época atrajeron a los artistas a la conciencia política y les dieron tareas útiles que realizar mientras que trabajaban en su arte; el marco del Partido les proporcionaba una agenda común en la improbable vecindad de Beverly Hills. Podíamos también discernir en la promesa de New Theater and Film un impulso, que se hizo cada vez más claro

durante los años de guerra, para que el Frente Popular creciera más que el Partido Comunista incluso entre aquellos cuyos compromisos políticos y artísticos eran anteriores al claro giro hacia el liberalismo. Solo la Guerra Fría liquidó este particular impulso.

Pero para apreciar la particularidad de la situación de los guionistas, es también decisivo comprender que los intelectuales de la izquierda, con rarísimas excepciones, carecían de la clase de educación cultural que les podía haber permitido reflexionar con claridad sobre las formas artísticas en general y las películas en particular. Para un partido de intelectuales que se declaraban de clase trabajadora, tenían bien pocos recursos publicados que siguieran estas indicaciones. Los editores, escritores y funcionarios que vivían en Manhattan podían “apreciar” las películas rusas y “disfrutar” algunos productos de Hollywood aparentemente inocuos. William Z. Foster, considerado el principal estratega sindical del Partido y segundo en prestigio mundial solo tras Earl Browder, era particularmente aficionado a los wésterns y se quedó totalmente descorazonado durante una visita a Hollywood cuando los camaradas no pudieron presentarle a algunos de los cowboys a los que idolatraba⁷⁶.

Aparte de repetir generalidades que algunos rusos expresaban sobre el cine, los líderes comunistas carecían de ideas estéticas claras. Al estar muy lejos de Hollywood en todos los sentidos, tampoco tenían idea de cómo se hacían realmente las películas y sospechaban con razón que influir en ellas sería en el mejor de los casos problemático. Para recoger las ayudas que la organización empezaba a obtener allí concluyeron que necesitarían para el trabajo un hombre de confianza.

De modo que el Partido envió a Hollywood en 1938 a un joven organizador, John Weber. Con un pasado montando “marchas de hambre” y diversas manifestaciones, como organizador oficial de sindicatos de izquierdistas locales y partidos de distrito, Weber no tenía credenciales evidentes para organizar Hollywood –lo que podía haberse interpretado como más seguro y más fiable que enviar, por ejemplo, a alguien del antiguo entorno del New Theater and Film.

El ambiente y la personalidad se impusieron enseguida a las intenciones no demasiado ocultas de las directrices oficiales. Educar a los seguidores en Hollywood del Partido a las ideas marxistas al estilo de Moscú habría sido un error didáctico. Pero el trabajo se movió con rapidez en una dirección del todo

diferente. Weber y Arthur Birnkrandt (futuro ayudante del productor Sydney Buchman y posteriormente guionista para las marionetas de Bill Baird) se repartieron la instrucción de varios centenares de estudiantes por medio de una docena de clases en varios domicilios privados, evitando así la publicidad y los riesgos profesionales para los asistentes. Citando a Weber, el auténtico objetivo de la escuela, como en realidad se modeló, era

desarrollar las mentes de la gente que era el núcleo creativo de Hollywood. Casi todos los que hicieron los cursos, trescientos, eran guionistas, directores, productores, actores y técnicos. Los estudiantes no eran en su mayoría miembros del Partido, sino personas que se sentían atraídas por el movimiento antifascista⁷⁷.

Aunque los habitantes de Hollywood querían de este modo, por razones personales más que por razones estéticas o profesionales, “comprender mejor la sociedad y las fuerzas sociales”, la escuela les influyó (como recuerda Weber) para “tener más seguridad en que podían presentar ideas progresistas, de una u otra forma, en cada fase de su trabajo como guionistas, actores, directores e incluso técnicos. “Liberó” las capacidades creativas de docenas y quizá cientos de aquellos destinados a dejar huella en el cine durante la siguiente década⁷⁸.

Futuras escuelas, organizadas de un modo más formal, continuaron representando un papel fundamental en la relación de la izquierda con Hollywood. Abiertas al público y jactándose de los cursos impartidos por liberales conocidos además de izquierdistas, la Liga de Escuelas de Escritores Estadounidenses (1940-1941), los seminarios de escritores (1942-1943) y el Centro Educativo del Pueblo (1943-1948) atrajeron a miles de empleados más corrientes o aspirantes a empleados de los estudios –y como mínimo a docenas de agentes del FBI–. La primera escuela, sin nombre, dirigida por Weber y Birnkrandt, terminó en 1940, cuando la unión de presión legal sobre el Partido Comunista, la pérdida de ingresos y un recorte de personal del Partido abandonaron a los dos educadores a sus propios recursos financieros con el habitual consejo de despedida de “introducirse en la industria”, esta vez no la del acero o la textil, sino la cinematográfica.

Se podría extraer con facilidad de este primer episodio la moraleja de que no se había decidido nada desde el punto de vista político sobre el cine. Sería más cierto decir que Hollywood como productor de películas (más que de fondos y personalidades con utilidad política) seguía estando en los bordes exteriores del radar de los líderes comunistas de Estados Unidos, especialmente desde la perspectiva de Nueva York. Como los deportes, fundamentales en el tiempo libre de la clase obrera estadounidense pero que nunca salían de la página deportiva del Daily Worker (según persistentes rumores, la más leída y también la mejor escrita), las películas seguían estando “ahí”, muy por debajo de los acontecimientos en Europa o Asia, destrozadas por la guerra, las luchas sindicales, las intrigas y conflictos en Washington o Wall Street⁷⁹.

Aunque los líderes comunistas y los intelectuales habían desarrollado instintivamente un modelo estructural de sociedad en la cual la cultura era siempre la superestructura, las novelas y el teatro representaban un terreno lo bastante familiar en el que influir (y si era posible controlar). Las películas, especialmente las películas de Hollywood, estaban tan por encima de la superestructura y eran tan sospechosas como productos escapistas de la cultura burguesa, que intentar influir de una forma meditada sobre el contenido de la película nunca se contempló seriamente, una conclusión que devolvió la lucha de Hollywood a la recogida de fondos y a la publicidad.

Pero los mismos habitantes de Hollywood, que trabajaban dentro de los estudios, no podían pensar de esta forma. Para ellos, la superestructura era la estructura de la principal industria de Estados Unidos donde ellos se afanaban de forma regular o irregular, por salarios buenos o malos. El hecho de que la izquierda de Hollywood fuera “clandestina” dentro del Partido, oculta dentro del aparato comunista de Los Ángeles por miedo a perder el trabajo, establecía otra barrera entre la vida política normal y Hollywood. Quedaban aún más barreras. Los círculos sociales seguían siendo pequeños, un grupo de izquierdistas (que daba la casualidad de que eran amigos de Howard Koch, no comunista y gentil) probablemente se reunían para jugar al bridge el domingo mientras que otro grupo bebía en exceso o se reunía para discutir acaloradamente en la habitación trasera de una librería muy conocida en Hollywood izquierdista y bastante gay. Los guionistas, actores y directores más conocidos aparecían en actos públicos en los que los comunistas estaban presentes de forma llamativa, especialmente recogidas de fondos para la Liga antinazi de Hollywood, actividades relacionadas con España y movilización en tiempos de guerra. Pero estos no eran momentos para la contemplación artística.

De este modo la discusión sería sobre las películas, enmarcada o no en términos de marxismo (o “materialismo histórico”), comenzó y siguió siendo informal, pública en el sentido de que las clases en varias escuelas eran casi públicas, pero en aquella circunstancia a menudo impartidas por liberales simpatizantes con poco conocimiento del marxismo. En la prensa comunista empezaron a aparecer análisis cada vez más interesantes (y unos cuantos ensayos) y algunas proclamas más extensas de los escritores de Hollywood se podían encontrar en las propias revistas de la izquierda de Hollywood y en *New Masses* poco antes de que Estados Unidos entrara en la guerra. Poca más reflexión se hizo.

Si las críticas hostiles en la prensa del Partido podían herir a las novelas izquierdistas e incluso a las obras de teatro off-Broadway, solo eran dañinas para los escritores de películas, y no del todo, porque los escritores se distanciaban tanto del producto final como para estar de acuerdo, en los términos políticos más amplios, con muchas de las críticas. Con mucha frecuencia habían trabajado por encargo, y por tanto no tenía más control sobre la fórmula que un fabricante de latón sobre un remache. Pero ellos aprendían de sus propias experiencias, que alineaban de forma ininterrumpida a los rojos de Hollywood menos con el pensamiento político de Nueva York que con los liberales de Hollywood no comunistas y que investigaban con la forma y el contenido de las películas comerciales. Sutiles cambios de dirección trajeron nuevos militantes y partidarios más parecidos a ellos, completamente diferentes a los comunistas amargados de años anteriores y otras circunstancias.

Al aparecer, en el momento histórico en el que el Frente Popular estaba en la cima, el movimiento comunista de Hollywood y su entorno actuaron como si el comunismo estadounidense nunca hubiera existido de otra forma o como si sus primeras emanaciones no hubieran sido más que un mal recuerdo. Desde el eterno presente de Hollywood, las cosas podían parecer de aquella forma. Esta asunción dio a la izquierda cinematográfica un grado asombroso de libertad autocreada, aunque también cierta ingenuidad sobre lo rápido que podía llegar el final y cuán definitivo sería su veredicto.

Notas al pie

¹ Citado en City of Nets: Portrait of Hollywood in the 1940s, de Otto Frederick (Berkeley: University of California Press, 1996), xii.

² Promised Land, de Cedric Belfrage (Londres: Victor Golland, 1938), 158-59.

³ Leonardo Bercovici entrevistado por Pul Buhle, en Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist, de Patrick McGilligan y Paul Buhle (Nueva York, St. Martin's Press, 1997), 42. Más en el capítulo 8 sobre Bercovici, un principiante tardío en Hollywood cuyos títulos de prestigio incluyen La mujer del obispo, Sangre en las manos, Jennie y, en el exilio, la galardonada Maddelena.

⁴ De hecho, todas las “causas” posteriores de Hollywood, desde los granjeros oprimidos a las ballenas en peligro de extinción, tienen sus verdaderos orígenes aquí.

⁵ Tal como éramos (1973) y Caza de brujas (1992), a pesar de la reescritura hipercrítica de los guiones y otros abundantes fallos, captaban ciertos aspectos de la experiencia de los años 1940-50. El reciente tratamiento fílmico de Dorothy Parker en La señora Parker y el círculo vicioso (1994) hace de su vida política en Hollywood una extensión de su comportamiento neurótico y malintencionado, más que una cuestión fundamental en su vida emocionalmente caótica.

⁶ Citado en Giuliana Muscio, Hollywood's New Deal (Filadelfia: Temple University Press, 1996), 36.

⁷ Muscio, Hollywood's New Deal, 20-35.

⁸ Bernstein, que entró en la lista negra tras haber escrito una primera versión del guion de Sangre en las manos, se convirtió en un destacado guionista de televisión de la década de 1950 y volvió al cine en 1959. A partir de 2000, reescribió su guion cinematográfico de 1961 de Punto límite para un nuevo telefilm producido por George Clooney, exhibido la primavera de aquel año –

aparentemente la última creación de un miembro de la lista negra retornado, a menos que Bernstein escriba más—. Entre los otros guiones de Bernstein se encuentran La tapadera, Odio en las entrañas y el guion ganador de un Emmy para el telefilm de 1998 Miss Evers' Boys (1997). La autobiografía de Bernstein es Inside Out: A Memoir of the Blacklist (Nueva York: Knopf, 1996).

⁹ Véase Maurice Rapf, Back Lot: Growing Up With the Movies (Lanham, MD: Scarecrow Press, 1999), 23-31, 115-22.

¹⁰ Rapf insistía en que la novela se había publicado por entregas en periódicos nazis, lo que demostraba que su amigo de entonces había escrito un texto muy peligroso y merecía ser criticado por ello. Nadie solicitó que la novela fuese suprimida, por supuesto, y no se tomó ninguna represalia contra la posición de Schulberg en el Partido. Rapf, Back Lot, 131.

¹¹ W. L. River, "Conviving and Copulating Ghosts", The Clipper 1 (junio de 1941), 20, citando a Schulberg, "The Hollywood Novel", en Films, primavera de 1940.

¹² El mejor informe de esta enajenación inicial está en Hadaza Kosak, Cultures of Opposition: Jewish Immigrant Workers, New York City, 1881-1903 (Albany: State University of New York Press, 2000), 15-36. El nexos con el yidish se sugiere en Dan Miron, A Traveler Disguised: The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century (Nueva York: Schocken Books, 1973).

* N. de los T.: Tammany Hall es como se conoce al órgano central del Partido Demócrata en el condado de Nueva York.

¹³ Incluso la obra para televisión de Neil Simon Rumbo a Hollywood (1992) tenía un personaje mayor, un abuelo transmutado en trotskista, un personaje, aunque improbable, más fácil de idealizar que los comunistas que excedían en número a sus oponentes de las distintas facciones, quizá en una proporción de cien a uno durante las décadas de 1930 y 1940 en la comunidad judía estadounidense.

¹⁴ J. Hoberman, Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds (Nueva York: Schocken Books and the Museum of Modern Art, 1991), 26-28.

¹⁵ Véase Neal Gabler, An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood (Nueva York: Anchor, 1988), 44-94.

¹⁶ La exclusión de los lugares de baño de los ricos era una cuestión particularmente dolorosa en los años 1930. Véase Gabler, *An Empire of Their Own*, 272-74.

¹⁷ La literatura sobre este tema es prolífica, pero una buena novela lleva la historia de un magnate de la industria cinematográfica desde los orígenes de la Costa Este a Hollywood: Howard Fast, *Max: A Novel* (Boston: Houghton Mifflin, 1982).

¹⁸ Lawson, memorias inéditas, Documentos de John Howard Lawson, Southern Illinois University, 173-174; nuestro agradecimiento a Robert Hethmon, el futuro biógrafo de Lawson, por señalar los recuerdos de Lawson de películas en concreto.

¹⁹ Dan E. Moldea, *Dark Victory: Ronald Reagan, MCA and the Mob* (Nueva York: Viking-Penguin, 1986), 24-27. Véase también Gerald Horne, *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds and Trade Unionists* (Austin: University of Texas Press, 2001), 39-50, para una lectura detallada de los materiales relacionados con la mafia.

²⁰ Moldea, *Dark Victory*, 27-34.

²¹ Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic* (Austin: University of Texas Press, 1990), 19.

²² Murray, *Film and the German Left*, 186-232.

²³ El teatro yidish continuó, en su mayor parte, nuevas versiones y musicales, y se sigue presentando actualmente, aunque en gran parte en producciones bilingües.

²⁴ La literatura sobre el Group Theater es abundante. Uno de los mejores tratamientos breves está en Foster Hirsch, *A Method to Their Madness: The History of the Actor's Studio* (W.W. Norton: Nueva York, 1984), 67-109.

²⁵ Harry Alan Potamkin, "The Film and Revolution", *New Masses* 6 (Noviembre de 1930), 23.

²⁶ David Wolf, "Harry Alan Potamkin", *New Theater* 2 (Febrero de 1936), 28. Wolf posteriormente citaba a Potamkin de una forma bastante más didáctica al

describir el cine como “la respuesta del pensamiento que la clase dominante ha efectuado a la vez que el agente de la clase dominante que afecta a la respuesta”.

²⁷ David Platt, “Expansion of Remarks Opening the 1930s-40s Panel at the Alternative Cinema Conference at Bard College, June 12-17, 1979”. Manuscrito en posesión del autor.

²⁸ Platt, “Expansion of Remarks”.

²⁹ Citado en Russell Campbell, Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), 56.

³⁰ Gabler, An Empire of Their Own, 341. Los ejecutivos y sus aliados de la comunidad, especialmente Rabbi Edgar Magnin, crearon el Comité de las Relaciones de la Comunidad (CRC) para controlar la actividad nazi estadounidense; comparado con su equivalente de izquierdas, el CRC era flemático y tranquilo.

³¹ Philip Dunne, Take Two, 110.

³² News of the World, nuevo nombre de Hollywood Now después de su primer año de publicación, se publicó como tabloide durante dieciocho meses, divulgando las diversas actividades de la HANL, incluida una Liga Femenina, una Liga Juvenil, guiones cómicos de Stewart para programas de radio y numerosos acontecimientos públicos. La HANL fue introduciendo lentamente los actos en torno a la defensa de la República Española incluso antes del pacto Hitler-Stalin, y con ello, se puede aducir, la peculiar importancia de la colonia alemana en Hollywood. Una de las pocas tiradas correlativas de News/Hollywood Now está en las colecciones especiales de la UCLA. Saverio Giovancchini, Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal (Filadelfia: Temple University Press, 2001), 72-86, proporciona uno de los pocos relatos del nacimiento y caída de la HANL, con especial énfasis en el papel del emigrante alemán pero sin muchos comentarios de las complejidades dentro del entorno del Frente Popular y el modo en el que la Guerra Civil española eclipsó a la HANL antes de que el pacto nazi-soviético matara a la organización.

³³ Nancy Lynn Schwartz enumera así a varias celebridades en un típico banquete de recaudación de fondos del MPAC en 1938 celebrado en casa de Ira Gershwin y su esposa: Eve Arden, Fanny Brice, Louise Rainer, Gale Sondergaard, Dorothy

Parker, Jean Rouverol Butler, Dorshka Raphaelson, Beatrice Buchman y Karen Morley. Véase Nancy Lynn Schwartz, The Hollywood Writer's Wars (Nueva York: Knopf, 1982), 118.

³⁴ Dunne, Take Two, 110.

³⁵ "Reminiscences of Dorothy Parker", entrevistada por Robert y Joan Franklin, 1959, Columbia University Oral History Project.

³⁶ Véase François Furet, The Passing of an Illusion: The Idea of Communism in the Twentieth Century, traducido por Deborah Furet (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 19-29.

³⁷ Lardner, citado por Nancy Lynn Schwartz, The Hollywood Writer's Wars, 92; pero el guionista-letrista Henry Myers de forma jocosa reclamaba abiertamente que los actos y organizaciones izquierdistas de Hollywood fueran presentados y dirigidos por las más guapas, es decir, por las mujeres más de izquierdas: "Hermosas pero no tontas", Black & White 1 (Junio de 1939), 10.

³⁸ Las memorias de Whittaker Chamber, Witness, expresaron más tarde esta sensación de rabia de la forma más elocuente, sosteniendo que la década de 1930 trajo "un pequeño ejército intelectual" de subversivos, entre los que obviamente estaba él, a "todas las ramas de la comunicación, pero especialmente a la radio, el cine, los libros, las revistas y los diarios". Citado en Denning, The Cultural Front, 105. A pesar de que la izquierda de Hollywood se distinguía por tener su buena tasa de neuróticos, ningún tipo como Whitakker Chamber, implicado primero en pasar información y luego transformado en ideólogo anticomunista prominente de la prestigiosa revista Time, iba a aparecer aquí.

³⁹ Patrick Kearney, "They Accuse Universal!", New Masses 7 (Junio de 1932), 19-20.

⁴⁰ También es digno de mención que los anuncios de los participantes en la Liga de Grupos Profesionales no incluyesen a los guionistas. Un poco más tarde los guionistas estaban involucrados en las secciones de los Clubes John Reed, el movimiento político-literario dirigido por los comunistas que estimuló las carreras y las vidas de Richard Wright, Nelson Algren, Tillie Lerner (es decir, Tillie Olsen) y tantos otros –antes de que el Frente Popular abandonase el formato del Congreso de Escritores Americanos a mediados de la década–. Pero los diversos Clubes John Reed de Los Ángeles tenían en realidad su base en los

barrios y no en Hollywood. Al final de la década de 1930, la Liga de Escritores Americanos mejoró, pero su sección de Hollywood no ha encontrado un estudioso.

⁴¹ Más tarde, precavidos por partida doble, los líderes del Partido, según dicen, intentaron buscar un arreglo privado con Cagney, quien sin embargo giró a la derecha después de unos cuantos años de tutoría en Carmel con Lincoln Steffens y su esposa, Ella Winter (que más tarde se volvió a casar con Donald Ogden Stewart). Véase “John Bright”, entrevistado por Patrick McGilligan, *Tender Comrades*, 142-43.

⁴² FBI Surveillance Files, Rollo 5, LA 100-15732, 7.

⁴³ Véase Franklin Folsom, *Days of Anger, Days of Hope* (Boulder: University of Colorado Press, 1994), un informe de la LAW escrito por un antiguo miembro de la LAW de Nueva York, tiene poco que ver con las actividades de la organización de Hollywood.

⁴⁴ La literatura sobre Tess Slesinger (1905-45) es mayor que la de casi cualquier otro guionista, gracias a su fama como novelista y a causa de su relación con los intelectuales de Nueva York. Su obra más conocida, *The Unpossessed* [Los desposeídos] (1934), era una fuerte crítica de las relaciones de género dentro de aquel círculo. Véase, por ejemplo, Alan Wald, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987), 64-74. Los títulos de las películas de Slesinger incluyen *La buena tierra* (1937) y *Lazos humanos* (1945, véanse capítulos 5 y 8). Madeleine Ruthven, citada con frecuencia en los documentos del FBI, tuvo unos pocos títulos durante la década de 1930, todos en películas de serie B y ninguno después.

⁴⁵ Algunos de los detalles de la vida de Jerome no estaban disponibles hasta que Alan Wald comenzó a trabajar sobre las personalidades literarias del entorno del partido; damos nuestro mayor agradecimiento a Wald por proporcionarnos material e interpretaciones.

⁴⁶ “Testimony of Frank Tuttle”, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry*, 82nd Congress, First Session (Washington: Government Printing Office, 1951), 626-28.

⁴⁷ FBI Surveillance Files, Rollo 5, LA 100-15732, 7-12.

⁴⁸ Ibid., 11.

⁴⁹ Este recuerdo es transmitido por John Weber.

⁵⁰ “Testimony of George Beck”, Communist Infilltration of the Hollywood Motion-Picture Industry, 1821.

⁵¹ Entrevista con Ring Lardner, Jr., Nueva York, junio de 1991.

⁵² Conversaciones de Polonsky con Paul Buhle y Dave Wagner, Beverly Hills, 1996-98, mencionó en estas y con frecuencia cuestiones del Partido, un tesoro de anécdotas.

⁵³ Esta impresión procede de las entrevistas que hizo Paul Buhle a diversos izquierdistas de Los Ángeles en 1980-82; algunas de ellas están disponibles en la Historia Oral de la Izquierda Estadounidense, Biblioteca Tamiment, Universidad de Nueva York.

⁵⁴ Entrevistas con hollywoodienses, especialmente judíos de izquierdas con poco conocimiento de la comunidad progresista yidish geográficamente cercana a ellos, confirman este punto de vista. Gracias a Robert Lees y Abraham Polonsky en particular por este descubrimiento.

⁵⁵ Testimonio de Martin Berkeley ante el HUAC, Communist Infiltration of the Hollywood Motion-Picture Industry, 1572. Según los posteriores mitos anticomunistas, una organización manipuladora y totalitaria le habría situado a propósito en peligro de una paliza, solo para demostrar los nervios de acero necesarios en el compromiso comunista. El mismo Berkeley, a pesar de su nuevo ardor anticomunista, no hizo tal afirmación y obviamente seguía orgulloso de su actividad.

⁵⁶ “Testimony of George Beck”, 1820-21.

⁵⁷ “Reminiscences of Dorothy Parker”, entrevista de 1959 por Robert y Jean Franklin, Proyecto de Historia Oral de la Universidad de Columbia, transcrito en los Archivos de la Universidad de Columbia.

⁵⁸ Esta visión rara vez se ha ofrecido, ni siquiera en las biografías corrientes de Parker, por ejemplo, Marion Meade, Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This? (Nueva York: Villard Books, 1988). Para una visión más precisa desde el punto

de vista político, véase, por ejemplo, Anette Rubinstein, “Dorothy Parker”, Encyclopedia of the American Left (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 580.

⁵⁹ Meade, Dorothy Parker, 262-63.

⁶⁰ Dos años antes, Viviendo en la luna (1936), escrita por la unidad de Walter Wanger en la Paramount y basada en la novela del mismo título de Faith Baldwin, realmente funcionaba a ratos. Más parecida a Amores en Hollywood que a Ha nacido una estrella, reflexionaba sobre el mundo irreal de la celebridad mediante una mirada irónica apenas distraída por una sensiblería juguetona. El diálogo, como sucede de vez en cuando en las películas de Parker, fluía con éxito con (o a partir de) el argumento. New Masses creía que el guion tenía personajes “que intercambian burlas como solo Parker puede escribirlas”. James Dugan, “Movies”, New Masses 30 (27 de diciembre de 1938), 28.

⁶¹ Paul Jarrico en entrevista con Larry Ceplair, Proyecto de Historia Oral de UCLA, 1988.

⁶² Véase Dick, Radical Innocence, 22-24. Secretos de la policía francesa (1932), otra birria, presentaba al principio el titular de un periódico sobre el Partido Comunista francés, visto durante varios segundos, luego una exótica conspiración alrededor de una florista secuestrada por un ruso blanco (es decir, antibolchevique) tremendamente loco.

⁶³ Parecería que la cabeza decapitada de un antisemita en Barton Fink de los hermanos Coen (1991) hace referencia a El hombre que volvió por su cabeza y que el guionista-protagonista de la primera película podía por lo menos en algunos aspectos pasar por Clifford Odets.

⁶⁴ Brian Taves, “The B Film: Hollywood’s Other Half ”, en Tino Balio, Grand Design: Hollywood as a Modern Bussiness Enterprise, 1930-1939 (Berkeley: University of California Press, 1993), 313-50. Véase también Richard Maurice Hurst, Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1979).

⁶⁵ New Masses dio uno de sus raros asentimientos a una película de Ornitz con Two Wise Maids, sugiriendo que una compañía de producción pequeña (las que “rara vez se verán reflejadas en estas páginas”) podía hacer algo válido, como esta película, “construida alrededor de la carencia de parques infantiles en

grandes ciudades y en torno a la idea dramática de las madres alzándose en una lucha organizada para conseguir aquellos parques para sus hijos”. “Housing and Flood Control in the Films”, New Masses 26 (18 de enero de 1937), 29.

⁶⁶ Véase Louis Norden, “Boycott Hearst Films”, New Theatre II (Julio de 1935), 28-29; Joel Faith, “Mayer of MGM”, New Theatre II (Septiembre de 1935), 6-8.

⁶⁷ Ralph Steiner, “Revolutionary Movie Production”, New Theatre 3 (Enero de 1936), 25-26.

⁶⁸ “The New Film Alliance”, New Theatre 2 (Septiembre de 1935), 29. Durante su existencia, y según el anuncio, New Theatre continuaría siendo el portavoz de la NFA, anunciando en apariencia el añadido de “y Cine” al título de la revista un año más tarde, en lugar de la nueva publicación. Véase Campbell, Cinema Strikes Back, para un informe completo del esfuerzo documental de la izquierda.

⁶⁹ George Mansion, “Hollywood’s Hundred Grand Union”, New Theatre 3 (Enero de 1936), 25-26.

⁷⁰ Robert Stebbins, “Mr. Capra Goes to Town”, y Emmanuel Eisenberg, “John Ford: Fighting Irish”, New Theatre 3 (Abril de 1936), 32-33 y 8, 42; Arthur Kober, “Hollywood Story Conference”, New Theatre 3 (Noviembre de 1936), 17, 35.

⁷¹ Robert Stebbins, “Film Miscellany”, New Theatre and Film 2 (Octubre de 1936), 18.

⁷² Véase especialmente Herbert Biberman, “Theater and Film”, New Theatre 3 (Julio de 1936), 14-15.

⁷³ Toby Cole a Paul Buhle, 26 de septiembre de 2000. Cole, autor de varios libros de teatro, agregó que, en retrospectiva, fue en el apartamento de Jerome (compartido por el amigo de Cole y la mujer de Jerome, Alice Evans) donde escuchó por primera vez las canciones de la Ópera de Tres Peniques de Brecht y Weill “entonadas”, es decir, cantadas en voz alta. Era lo único que se salvaba.

⁷⁴ Herbert Kline, editor, New Theatre and Film, 1934-37 (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), 363-67. Kline dice que décadas después, el año de la muerte de Lawson, suplicó volver a ver a Kline, se disculpó profusamente e insistió en que él (Lawson) habría hecho mejor si hubiera seguido escribiendo

obras y dejando la política a otros. Véase la lamentable influencia de Jerome sobre Lawson más tarde, en el capítulo 8.

⁷⁵ Neal Gabler, *An Empire of Their Own*, 345-46.

⁷⁶ El “Grupo de Críticos de Nueva York”, en la órbita del Frente Popular, comenzó a publicar trabajos teóricos serios a finales de la década de 1930, pero el trabajo no sobrevivió al pacto Hitler-Stalin. Véase capítulo 6, sobre la obra más importante del Grupo de Críticos, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (1938), por el teórico ruso Mikhail Lifshitz. John Weber ha confirmado que no era probable que conociera estos textos ni siquiera un instructor de marxismo de Hollywood.

⁷⁷ “John Weber”, entrevistado por Paul Buhle, *Tender Comrades*, 686-87.

⁷⁸ “John Weber”, 687.

⁷⁹ Lester Rodney, entrevistado por Paul Buhle, *Colección de Historia Oral de la UCLA*, 1982. Rodney fue redactor de deportes del *Daily Worker* desde mediados de la década de 1930 a mediados de la década de 1950.

Capítulo 3

Género producido: El mundo radical de las películas B

Al vivir dentro del palacio del rompecabezas cultural, los guionistas de izquierdas se sentían menos agobiados por la habitual censura artística cuando su trabajo abandonaba toda pretensión de realismo. Los diversos géneros de la ilusión, como lo habían hecho durante siglos en el teatro, circo o carnaval, ofrecían distintos caminos de expresión. Ofrecían también, por medio del terror y la fantasía, oportunidades para la experimentación visual que presagiaban lo que más tarde pudo hacerse con tecnología perfeccionada y mejor trabajo de cámara.

La fantasía había sido explorada mucho antes del sonido, con sus exponentes más famosos en el Gabinete del doctor Caligari, Nosferatu y Metrópolis, sin mencionar el Golem (con gran simbolismo judío y subtítulos en yidish) y una variedad menor de tempranos experimentos de ciencia ficción de Hollywood que describían naves espaciales y robots. Para innovadores como Carl Laemmle, Jr., de la Universal, ansioso por distinguirse en películas con un presupuesto relativamente escaso y con estrellas menos brillantes aún, los clásicos de terror brindaban una oportunidad irresistible.

Los críticos culturales sofisticados y los que martilleaban profesionalmente sobre el oro refinado de la teoría política estaban de acuerdo por lo general en que algo tan por debajo de la superestructura como la fantasía, policías y ladrones, comedias bufas, indios y cowboys no podía contener crítica social. En general tenían razón. Pero igual que en las ciencias naturales, donde los fenómenos anómalos a veces conducen a teorías más amplias y a una nueva comprensión, las excepciones en la cultura popular nunca estaban del todo ausentes, y de forma inesperada demostraron su importancia. En primer lugar, precisamente porque la atención de los censores y los críticos conservadores se centraban en otro lugar, los artistas de los peldaños más bajos de los géneros a menudo tenían las manos más libres que sus homólogos más encumbrados. En segundo lugar, era más probable que ellos estuvieran en contacto con un público

de clase obrera que los artistas cuyo trabajo era analizado en la prensa literaria.

La izquierda realista, incluidos los marxistas de la vieja escuela, compartían casi siempre con los gentiles los puntos de vista más restringidos. Pero los jóvenes radicalizados de la década de 1930 que estaban experimentando en toda clase de medios populares lo veían de forma diferente. Desde los simpatizantes socialistas judíos que a mediados de la década de 1930 en Cleveland crearon el personaje original de la tira cómica Superman como un súper FDR que lucha contra la injusticia (o quizá como Norman Thomas, elegido presidente del Partido Socialista) antes de vender los derechos por una miseria, hasta el líder de la Alianza de Trabajadores Socialistas (junto con la Liga de desempleados encabezada por los comunistas, la principal organización de parados a principios de la década de 1930), que también trabajaba como redactor de *Science Wonder Stories*, hasta la revista para adolescentes “*Futurions*” de Manhattan (en la que estaban Isaac Asimov y Frederick Pohl, que se alistaron solidariamente en torno al Frente Popular mientras aprendían el oficio de escribir), la nueva generación vivió su propia experiencia¹. Dio la casualidad de que ninguno de estos artistas y escritores se abrieron camino en el cine. Pero como los escritores colegas de Hammett en los cuentos de detectives en *Black Mask* de la década de 1920, ayudaron a establecer los estilos de los marcos narrativos rocambolescos dentro de los cuales aprendieron a trabajar los maestros de Hollywood.

Había casi un empate entre los guionistas B (y ocasionalmente A), que rápidamente aprendieron que los wésterns podían ser su propio sustento en la a menudo lucrativa “*Poverty Row*” de Hollywood. Julian Zimet recordaba medio siglo más tarde que en 1940, al coger un trabajo, se quedó asombrado al ver que la Republic rodaba “películas que nunca se proyectaban en Nueva York” o no al menos en las salas donde él había pasado el tiempo libre durante su infancia. También se le ofreció la oportunidad de escribir guiones para largometrajes de Gene Autry y Roy Rogers, pero al menos con alguna diferencia. Los cowboys actuaban a menudo como si estuvieran del lado de la justicia, protegiendo al débil contra el fallo de escrúpulos, un argumento clásico con enormes implicaciones².

El arte de hacer wésterns progresistas estaba en representar a los villanos no como solitarios caprichosos ni simples jefes de bandidos, sino más parecidos a sus homólogos en la vida real de Estados Unidos: banqueros estafadores, agentes de empresas resueltas a monopolizar la tierra, o para el escritor particularmente osado, los racistas que maltrataban a los indios y mexicanos. Para realizar esta

alquimia, el guionista tenía también que transformar la más extensa variedad de imágenes baratas de los escritores baratos como Max Brand (y antes que él, de los escritores de “folletines” del siglo diecinueve) en algo más humano y complejo, aunque lo bastante sencillo para los gustos de los estudios y del público que a menudo tendía a lo juvenil. No era una tarea fácil y probablemente no iba a ser muy apreciada por los críticos.

Quizá no debería sorprender que varios de los gigantes del wéstern izquierdista, particularmente Carl Foreman (Solo ante el peligro) comenzaran en otro género inferior: la comedia bufa. Al fin y al cabo, los Keystone Kops y Charlie Chaplin, ridiculizando la autoridad y exaltando al “hombrecillo”, habían estado en la raíz de la temprana popularidad del cine, especialmente entre el público de trabajadores inmigrantes. Dentro del arte del “gag” físico se podían encontrar sutilezas que escritores prestigiosos de diálogos teatrales nunca comprenderían. La tarea de renovar y revisar la tradición en las películas sonoras ofrecía al escritor radical la perspectiva de un ingreso modesto, aunque, casi con seguridad, ningún respeto.

Pero el progreso conforme a aquellos criterios no llegó con facilidad. Los expertos actuales, aunque con las mejores intenciones, han exagerado las insinuaciones criptopolíticas de las películas de la Depresión a fin de destacar el supuesto cambio conservador de los años de guerra³. Los guionistas y directores cinematográficos inmigrantes, en la tendencia dominante de los estudios, como sugieren los historiadores, introdujeron satisfactoriamente más temas sobre forasteros (como ellos mismos) en las películas americanas. Pero pocos de los forasteros de ficción tenían ni una pizca de rebeldía. Y la mayoría de estos jóvenes talentos de Hollywood, volcados en su carrera e indiferentes a la política, eran tan capaces como los escritores y ejecutivos cinematográficos nacidos en Estados Unidos de dar una respuesta al cine de “teléfono blanco” que presentaba de forma atractiva a las élites o al cine de acción que describía a los pobres como degradados y peligrosos. La presencia esporádica de actores no blancos, que se consideraba comprensiblemente una señal de los progresistas de Hollywood, se utilizaba casi sin excepción para reforzar los códigos raciales. Mientras que los negros crédulos contrastaban con los blancos racionales, las princesas polinesias añadían color (aunque muy poco) a la tendencia aventurera de los machos estadounidenses y la mayoría de los indios continuaba mordiendo el polvo por el crimen de enfrentarse a la intrusión de los trenes en lo que había sido durante siglos Territorio Indio. Los hombres de negocios podían ser malos en una época en la que una gran proporción de estadounidenses pensaba que “el

sistema” había fracasado, pero rara vez eran malos, a no ser que los guionistas radicales los hicieran así.

Las figuras populistas más poderosas del Hollywood comercial hasta la mitad de la década de 1930 eran indiscutiblemente el “hombrecillo” de Charlie Chaplin y el comediante rústico, al estilo de Mark Twain, llevado a cabo durante años por Will Rogers. Charlie se convirtió al instante en el ídolo del barrio de inmigrantes y una de las primeras figuras del cine mundial. Rogers, parcialmente cherokee, que a menudo transgredía los criterios raciales, también hurgaba con buen humor otras heridas de la típica hipocresía estadounidense. Habitualmente interpretaba al respetable doctor, juez, granjero o ciudadano de clase media antigua que compensaba las prerrogativas de los privilegiados alineándose con los excluidos. Mientras que Chaplin dominaba la esfera de la comedia muda, Rogers encandilaba a públicos tan enormes que en 1934-35 se había convertido en la estrella más taquillera de Hollywood. Durante el entierro que siguió a su fatal accidente de avión en 1935, se paró toda la producción cinematográfica y unas doce mil salas apagaron sus pantallas.

Cinematográficamente, Chaplin, el escritor y director además de intérprete, había inventado innumerables gestos del cine mudo. Había también escandalizado a los perseguidores de rojos al abrazar causas obreras y el nuevo régimen ruso. Rogers por su lado inspiró parte del mejor trabajo de dirección del principiante John Ford, con guiones originales escritos o adaptados de fuentes literarias a medias con Dudley Nichols, uno de los aliados no comunistas más importantes de la izquierda y, durante los siguientes diez años, el escritor mejor pagado y más respetado artísticamente de Hollywood⁴. Pero ni el peculiar estilo de Chaplin ni el martirio cinematográfico de Rogers ofrecían modelos viables para que el cine de la izquierda explotara las principales líneas de producción de Hollywood. El problema era sacar del aislamiento los temas progresistas y llevarlos a la tendencia dominante. Un puñado de escritores, entre los que se encontraba de manera decidida Nichols, junto con menos productores y directores, consiguió hacerlo de forma satisfactoria, especialmente los primeros años, revelando lo menos posible sus propósitos políticos⁵.

Intuitivamente trabajaron con la fórmula existente rumbo a la innovación. Descubrir qué posibilidades había dentro del género exigía un buen ojo para las contradicciones al nivel más bajo de la producción, donde la manipulación burda del público era corriente y las consideraciones estéticas aparentemente no existían. Hubo más resbalones que éxitos en el camino, fracasos absolutos en

eludir el poder controlador del director y de los estudios o para establecer una historia viable por propio derecho. A pesar de todo, de vez en cuando se podía ver una clara ruptura, con más frecuencia durante una escena o varias. Aún con más frecuencia, se pudo ver mejor retrospectivamente, porque los radicales eran dolorosamente conscientes de la distancia entre sus aspiraciones y la película terminada.

MARAVILLOSAMENTE HORRIBLE

Durante la década de 1920 Drácula y Frankenstein habían sido éxitos teatrales a ambos lados del Atlántico. Clara Bow, la diva de la pantalla, llevó a cabo su fascinación personal por Bela Lugosi en un romance que duró un año de la “vamp” (abreviación de vampiro) con su correspondiente personaje masculino de la pantalla. Horace Liveright, el editor judío de vanguardia y aliado de los izquierdistas con inquietudes artísticas, puso en escena algunas de las producciones de Drácula y confiaba en hacer una película de vampiros con la Universal, pero perdió su fortuna con la quiebra de la bolsa. El sentido estético de Liveright era mejor que su oportunidad inversora. De acuerdo con los empleados sagaces, este era el momento preciso para la aparición de monstruos cinematográficos. El gran éxito de los gánsteres al estilo de Cagney sugería la madurez del momento para una “criminalidad psíquica” paralela con versiones más fantásticas de la monstruosidad⁶.

No fue casualidad que Drácula (1931), la primera versión filmada en Estados Unidos de la novela de Bram Stoker, fuera dirigida, en medio de la confusión y salidas en falso, por Tod Browning. Bicho extremadamente raro y alcohólico al que se recuerda sobre todo por La parada de los monstruos (1932), iba en seguida a colaborar en La marca del vampiro con el futuro izquierdista incondicional Guy Endore, cuya novela de 1931 Werewolf of Paris [El hombre-lobo de París] – en la que una criatura aparece, de forma significativa, en el momento de la Comuna de París– fue una de las más vendidas y mejor escritas del género. Drácula resultó, durante una larga temporada, un éxito enorme; La marca del vampiro (con contribuciones adicionales al guion de los izquierdistas Hy Kraft y Samuel Ornitz) se distinguió al principio por el miedo y el escándalo que provocó, lo que condujo a la completa prohibición o fuerte censura de las

películas de terror en el centro y este de Europa⁷. Entretanto, el temprano éxito de Drácula había establecido un precedente de Hollywood para el tema “fantástico”, estableciendo la viabilidad comercial para una versión sonora de Frankenstein.

La versión muda de la novela de Mary Shelley ya se había llevado a cabo dos veces, en 1910 y de nuevo en 1915. Aproximadamente en esta época, Carl Laemmle, Jr., contrató al director británico James Whale para supervisar el proyecto. La conexión Universal era importante en el ciclo de terror que se avecinaba por razones muy materialistas. Este antiguo gigante de los estudios se había hundido con la bolsa y se había visto impulsado a reducir costes y a concentrarse en la distribución en las salas metropolitanas de segunda categoría. Aunque la Universal continuaba haciendo algunas películas muy importantes, desde Sin novedad en el frente a Arizona, su habitual estilo de bajo presupuesto y tique de comida funcionaba con más eficacia dentro del género de terror-fantasia. Los técnicos sabían mejor cómo hacer el trabajo necesario al disponer de libertad creativa (dentro de unos límites) junto con los escritores y directores del estudio. Hasta finales de la década de 1930 en que fue descubierta Deanna Durbin, Boris Karloff fue la estrella más importante del estudio⁸.

La rebeldía imprevista estaba inscrita en la producción de Frankenstein. Karloff, que había sido con anterioridad un actor de cine mudo poco conocido, recordaba posteriormente que el maltrato en el plató le empujó a convertirse en cabecilla en la formación del Gremio de Actores, mientras que las cartas de niños le reforzaban su propia sensación de que (como era la intención original de la autora Mary Shelley) el “monstruo” era la verdadera víctima de un mundo que no le comprende. Francis Faragoh, que figuró en los títulos de crédito por el “argumento y diálogo”, había hecho la contribución decisiva de hacer más tierno al monstruo que los Frankensteins teatrales, y añadió también una gran dosis de humor, en su mayor parte ridiculizando los modales de la clase alta. Su guion fue también probablemente el responsable, junto con la dirección y el trabajo de cámara, del gusto expresionista que confiere a la película una cualidad centroeuropea de los años veinte, inspirada en Metrópolis, inmensamente superior a las dos anteriores versiones mudas⁹.

Esto es cierto no solo por muchas pequeñas mejoras sobre el original literario, como el anhelo de la criatura como la de un niño o un animal por la luz del sol que le niegan en el laboratorio, sino también en el clímax con la cólera de los pueblerinos, su sed de venganza al cazar al monstruo y quemarlo vivo (todavía

golpea a ciegas, sin comprender ni sus acciones ni su destino). Lo que la película muestra no es justicia, aunque sea realizada de forma brutal, sino un linchamiento destinado a ser replanteado en las películas izquierdistas desde *They Won't Forget* [No olvidarán] a *Superman and the Mole Men* y hasta la legal y por tanto más festiva escena del ahorcamiento de Marguerite Roberts acorralada en *Valor de ley* (1969). Es decir, desde lo más bajo hasta lo más alto del cine a través de épocas y géneros. Si los conservadores consideraban al forastero como el origen del caos que debía ser controlado o erradicado, los progresistas lo buscaron en las almas de seres extraños¹⁰.

En todo caso, a los espectadores les encantó *Frankenstein*: fue una de las más taquilleras de 1931 y una de las diez mejores películas del año de la lista de *The New York Times*. Faragoh fue menos afortunado. Apartado por rebelde tras el intento de formación del Gremio de Guionistas en 1936 y de vuelta al trabajo teatral en Nueva York (donde no tuvo éxito y regresó un año más tarde a la MGM), recibió una gran variedad de encargos, pero nunca volvió a tener la oportunidad de trabajar de nuevo en el tema “extraordinario”.

La Universal, por su parte, estaba en pleno rendimiento en el género de terror, con la MGM en estrecha competencia. Moviéndose de un estudio a otro, Guy Endore escribió solo, en colaboración o hizo contribuciones al guion de cinco películas decisivas en el género que aparecieron en 1935, *El cuervo*, *La habitación negra*, *Las manos de Orlac* y *La Marca del vampiro*, y después (con Erich von Stroheim), *Muñecos infernales*, en 1936. Tomadas en conjunto, se movían desde la obsesión psicosexual a la venganza contra los expertos de la bolsa. Endore continuó inspirándose en temas psicológicos, incluida su novela favorita y más seria, *Me Thinks the Lady*, transformada en la mediocre *Voragine* en 1949, después de que el propio guion de Endore fuera rechazado, es de suponer que debido a la lista negra¹¹.

La poco conocida *Muñecos infernales* es seguramente la más política de la serie¹². Dirigida por Tod Browning, que aportó la historia que Endore, Garret Fort y Erich von Stroheim adaptaron a la pantalla. Lionel Barrymore es un hombre de negocios francés que ha sido acusado y condenado erróneamente a la isla del Diablo. Consigue escapar a una región apartada habitada por indios que esconden a un equipo científico formado por un matrimonio que experimenta convirtiendo a criaturas vivas en miniaturas y regresa a París con la viuda. Allí los dos abren una tienda de juguetes mientras que continúan con los experimentos y comienzan a robar a un enemigo acaudalado de Barrymore

dirigiendo los movimientos de una pareja en miniatura que se desliza en el apartamento y roba joyas valiosas. Barrymore, que se pasa vestido de mujer gran parte de la película, dirige la venganza posterior sobre los maleantes ricos a la vez que ayuda a su hija, que está prometida con un taxista de París. Una rara combinación de terror y fantasía, venganza política y solidaridad social con trabajadores honorables, Muñecos infernales apenas sugiere lo lejos que podía haber llegado el terror de Hollywood.

Aunque un poco anterior, La marca del vampiro brinda el lógico apogeo a la primera fase de películas de terror de Hollywood en general. Inspirándose en La pesadilla, el famoso estudio del psicoanalista Ernest Jones, La marca del Vampiro interpreta con sutileza el vampirismo como culpa incestuosa y proporciona también un comentario implícito sobre todo el género. El izquierdista sin adscripción James Wong Howe ha sido con razón reconocido por este trabajo de cámara que definía por primera vez lo que se ha llamado “Gótico de Hollywood”, con movimientos más horripilantes de actores entre sombras que los conseguidos anteriormente por el cine estadounidense. En una pequeña ciudad alemana, un ilusionista (interpretado con brillantez por Lugosi) y su hija incitan al protagonista Lionel Barrymore y a la gente de la ciudad a una persecución por un asesinato, dejando al descubierto finalmente al verdadero asesino y revelándose ellos mismos como personajes de un vodevil itinerante con posibles connotaciones sexuales más siniestras en torno a ellos. Al demostrar que el terror depende de la falsificación, fue también una de las últimas películas de Browning, gracias irónicamente a las protestas públicas contra los supuestos efectos del terror extremo sobre los crédulos¹³. En efecto, el género había alcanzado sus límites iniciales y necesitaba algo para volver a continuar, ya fuera un humor distanciador (o amanerado), giros psicológicos más fuertes o sencillamente un público de cine al aire libre lo bastante distraído con el sexo de la vida real y el escenario para prestar mucha atención a los valores de producción¹⁴.

La isla de los muertos (1945), el último clásico de terror izquierdista antes de la lista negra, fue escrito por Josef Mischel, dramaturgo austríaco de talento, producido por el veterano del género Val Lewton y dirigido por el joven y lleno de talento Mark Robson, que estaba destinado a hacer una larga serie de películas liberales y vinculadas con la izquierda¹⁵. Considerada con razón la más sofisticada psicológicamente de todas las películas de terror (y en línea con Cat People de Lewton, que era más terrorífica pero con menos inquietudes sociales), se basaba en los conceptos de La marca del vampiro a la vez que se

acercaba tanto a un cine de interés general altisonante como podía hacerlo cualquier alegoría de terror de bajo presupuesto. Esta vez, Karloff –que luchaba con éxito contra el encasillamiento por casi última vez en el cine– es un rudo general griego en una guerra del siglo xIx, apartado con turistas ingleses en una isla remota donde está a punto de llegar la peste y donde por casualidad abundan las historias de vampiros¹⁶.

Que no aparezcan vampiros de verdad no mitiga en nada lo inquietante del escenario, ni el interés del general en sacrificar miles de vidas (mientras que hace planes de batalla a distancia) se puede reducir a una desenfrenada sed de poder. El monstruo moral Karloff ve cómo se aproxima su propio destino, pero se aferra a su sentido del deber incluso en lo que reconoce como una guerra fundamentalmente sin sentido. Para el espectador corriente cansado para entonces de propaganda de guerra, un general como aquel podía haber estado dirigiendo tropas en uno u otro bando del conflicto auténtico que por entonces llegaba a su fin. La evidente tristeza del oficial no puede absolverle a él ni a aquellos que obedecen voluntariamente sus órdenes de la tragedia desencadenada en todo el planeta, quizá ya irreversible pese a todas las optimistas promesas en la vida real de 1945 de lo contrario.

Puede que para los historiadores del cine el elemento más importante en esta adopción del terror no haya sido el clamor público sobre la presunta perversión psicológica, sino la puesta en práctica de la estética alemana en el terror en una medida mucha mayor que en todas las comedias filmadas, musicales y dramas juntos. La estética, que en otro momento demostró ser de escasa utilidad para los estudios, funcionó aquí con eficacia, probablemente debido a que los públicos estadounidenses podían aceptar la estilización gótica sin quejas, liberando su propia imaginación más allá de los límites de la película de acción o amor habituales. De hecho, aparte de William Dieterle, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, los hermanos Mankiewicz y Billy Wilder, los emigrados consiguieron hacer, al menos dada su abundancia de talento, relativamente pocas películas como directores y menos aún como guionistas –una gran pérdida para el cine, y no solo para el cine americano.

Pero su trabajo, aunque de espíritu extraordinariamente independiente (pronto también de espíritu de planta de oportunidades y cuyo máximo exponente fue el autor judío exiliado Edgard G. Ulmer, tenía posibilidades casi ilimitadas en los diversos reinos de la fantasía¹⁷. Ulmer, que trabajó prácticamente todos los géneros entre sus más de ciento cincuenta largometrajes y que a principios de la

década de 1940 rodaba una película en menos de una semana con las tomas indispensables, había llegado a los Estados Unidos con F. W. Murnau durante la década de 1920 como escenógrafo y trabajó con Erich von Stroheim, Emil Jannings, Ernst Lubitsch y otras figuras legendarias. Entre sus trabajos como tal se encuentran *El último*, *El abanico de Lady Windermere* y *el Rey de Reyes* de De Mille. A principios de los treinta como director de wésterns menores y de uno de los primeros documentales serios y rentable económicamente sobre los peligros de las enfermedades venéreas (*Damaged Lives* [Vidas dañadas]), lo que quería hacer con más insistencia era una película antibelicista, la clase de proyecto que el éxito de *Sin novedad* en el frente (escrita en parte por el futuro integrante de la lista negra Gordon Kahn) había hecho posible. Ulmer, con sus antecedentes expresionistas, tenía una idea muy diferente de cómo hacerla.

El gato negro (1936) no tenía casi ningún parecido con la narración original de Edgar Allan Poe. En su lugar, era una extraordinaria recreación de una escena de batalla, años después de que los disparos hubieran acabado. En vez de analizar las vidas de los protagonistas como Lewis Milestone y sus guionistas hicieron en Sin novedad, Ulmer creó una elaborada metáfora de horror estilizado. Entonces, en su período autodescrito de Bauhaus, Ulmer escribió en colaboración y dirigió la película dentro y alrededor de una fortaleza francesa auténtica que había sido atacada por los alemanes, con miles de cadáveres de ambos bandos todavía enterrados bajo la colina. La película habría valido la pena solo por el escenario, pues la crudeza del terror de la puesta en escena en un marco de art deco futurista de líneas rectas no ha sido nunca igualada.

Reuniendo a Lugosi y a Karloff, Ulmer hizo de Lugosi el antiguo comandante alemán enloquecido que ha regresado al lugar de su triunfo militar (y desastre humano), donde el comandante del ejército rival, interpretado por Karloff, ha mantenido alejadas del mundo a la esposa de su némesis y a una hija. La esposa muerta, en uno de los momentos más extraños del cine de la década de 1930, ha sido conservada con un casto vestido blanco como si estuviera viva colgando del techo de una catacumba del castillo; la hija es una inocente que no sabe nada del antiguo conflicto y que por último será asesinada por un Karloff incestuoso mientras que todo el edificio se derrumba, destruyendo de forma definitiva el legado de la guerra. Podríamos verlo como una reminiscencia del hundimiento de las mansiones sureñas de Poe, pero Ulmer mismo describió la película como una alegoría. Había visto la cara al horror de la guerra y lo había convertido en una narración, en forma simbólica, en torno a los comandantes iguales empujados a la locura por las consecuencias de sus propios actos. Estas

pinceladas hicieron sombra a todos los posteriores intentos de Ulmer, incluso sus más despreocupadas comedias de serie B.

Asqueado por el régimen del estudio e incluso más por la perspectiva de una hipotética corrupción propia, Ulmer se embarcó en una serie de proyectos no realistas en otras direcciones, incluidos bailarines folklóricos, parroquianos de Harlem y, sobre todo, la flor y nata del escenario yidish (incluida *Green Fields* [Campos verdes] de 1937, la película en lengua yidish más popular de todos los tiempos) –siempre en los márgenes de la izquierda–. A mediados de la década de 1940, como explicaremos más tarde, hizo el clásico de cine negro *Detour* [Desvío] (1945) y varias películas igualmente del género, con participación de sus amigos rojos de Hollywood, de camino a una oscura serie de terror-fantasia tan curiosa y con un presupuesto tan bajo que bien podía considerarse el antecesor de Ed Wood, excepto que incluso con las mayores limitaciones, el talento y la imaginación de Ulmer nunca decayeron¹⁸.

En contraste con la independencia de la Poverty Row de Ulmer, Irving Pichel, actor esporádico y prolífico director socialista cristiano y artista muy peculiar, fue una de las figuras de Hollywood que continuaron explotando el sistema, pero que también siguieron su propio camino. Pionero en el Movimiento del Pequeño Teatro que Emma Goldman había hecho tanto por popularizar, Pichel era natural de Pittsburg, hijo del responsable de la imprenta de un diario local. Atrapado por la fiebre de las candilejas, había memorizado el primer acto de *El mercader de Venecia* a los dieciséis años y fundado el Teatro de Títeres de Boston antes de graduarse en Harvard. Tras mudarse a California, experimentó en teatro durante una década y media, dirigiendo sobre todo dramas modernistas. Llamó la atención de Hollywood por medio del Teatro de Pasadena, donde en 1929 llevó a escena el estreno mundial de *Lázaro reía* de Eugene O'Neill, rara vez representada.

Desde el punto de vista de los estudios, Pichel era sumamente trabajador, capaz de rodar una película tras otra de forma puntual y ateniéndose al presupuesto. (Por otra parte, hasta el final de los treinta, también hizo el reparto de casi una docena de películas de diferente importancia dirigidas por otros directores). Pero con más parecido al exmarxista Albert Lewin que cualquier otro director a excepción de Ulmer, a menudo elegía un material extraño que habría resultado indigerible en manos de otros.

Su primer trabajo de dirección importante llegó cuando los responsables de los

estudios se dieron cuenta de que el plató de King Kong podía ser aprovechado para otra película cortita. Pichel se dispuso a supervisar la adaptación del cuento de Richard Connell (adaptado posteriormente dos veces al cine) sobre un exiliado ruso blanco en algún lugar de América Latina que convierte en presas a los visitantes, persiguiéndoles y prometiéndoles la libertad si logran evadir su persecución durante un día. El malvado Zaroff (1934), codirigida con Ernest B. Schoedsack, era una pequeña joya del cine de acción que descansaba en una premisa conceptual que muchos espectadores deben haber pasado por alto. En la primera escena a bordo del barco, el protagonista Joel McCrea es un chicarrón estadounidense que ensalza la lucha de los más aptos tanto en el reino animal como en el humano. Aprende la lección con rapidez del Conde Zaroff – interpretado por Leslie Banks con un entusiasmo feroz– y pasa la mayor parte de su tiempo en la pantalla defendiendo a la compañera de cautiverio Fay Wray, un remanente de King Kong, incluido su atuendo selvático.

Según intérpretes posteriores (o quizá demasiado intérpretes), las imágenes profundamente turbadoras mostradas en las primeras escenas de El malvado Zaroff, de la enfermedad del protagonista a bordo y la presencia de tiburones que rodean el barco, se repiten reiteradamente a lo largo de la película, aunque de forma dispersa y disimulada, al final se incrementan en el momento cumbre cuando los dos consiguen escapar y su captor moribundo cae desde una roca en las fauces de su rabiosa jauría. Que el espectador en el cine de verdad “permanezca indeciso entre identificarse o mantenerse distanciado del espectáculo” puede o no probar la especie de ilustración cinematográfica de las teorías de la psicoanalista británica Melanie Klein, como sugieren estos críticos¹⁹. Pero los extremadamente sofisticados Pichel y Schoedsack tenían obviamente la idea de identificar al protagonista y al público de una forma sutil. Se podía ver el horror en los ojos de Wray como una simple continuación de su parecido papel de víctima carismática en King Kong, pero el retroceso de su aspirante a salvador a su propio pasado (cuando el cazador ruso blanco se prepara para matarle de repente se da cuenta de lo que sienten los animales cuando él los cazaba) tiene seguramente un significado más amplio. El horror nos pertenece, a nosotros, al Homo Sapiens y a la sociedad organizada, no a algo externo a nosotros y mayor que nosotros.

De ahí en adelante Pichel no paró de trabajar: treinta y cinco películas más, incluidos dos clásicos bíblicos de bajo presupuesto sobre la revolución cristiana primitiva (o la fallida revolución contra el Imperio, en su opinión) y en 1953 un canto del cisne, Martín Lutero, que llevaba digresiones de sobra para el

inquisitorial macartismo estadounidense. La mayoría de sus películas eran material convencional del estudio, pero expió estas culpas con películas raras en media docena de géneros, desde el de niños y ciencia ficción hasta las alegorías religiosas, sociales y sexuales²⁰.

La película más elaborada de Pichel desde cualquier punto de vista, incluido el plató, dirección y presupuesto o importancia de los intérpretes, durante al menos otra década, fue la fantástica *She*, la diosa de fuego (1935). Adaptada de la novela de H. Rider Haggard, la protagonizaba Helen Gahagan. Actriz de ideas progresistas y esposa de Melvyn Douglas, fue elegida posteriormente para el congreso, luego derrotada en una campaña compulsiva de acoso al rojo (unida a una campaña contra Douglas de acoso al judío) decisiva para la política de Hollywood y para la futura carrera de su adversario Richard Nixon. Aquí, Gahagan interpreta a “la que debe ser obedecida”. Rodada por primera vez en 1921 y de nuevo en 1963 como una epopeya africana sobre la “diosa blanca”, la *Ella* ficticia de Pichel ha existido durante siglos en algún lugar de las estepas de Siberia, protegida por esclavos que parecen curiosamente polinesios y por una guardia pretoriana que guarda un enorme parecido con los desplazados cosacos. Era espectacularmente rara, pero desgraciadamente perdió dinero.

Aunque la mayor parte del resto del trabajo durante la década de 1930 era estrictamente rutinaria, de vez en cuando argumentos que implicaban fenómenos psíquicos le permitieron algún terreno más de aproximación a lo surreal y sobrenatural. Miembro del Partido desde 1937, dos años después alcanzó las cimas de la sensibilidad cristiano-socialista con uno de los dramas bíblicos más extraños (y baratos) del cine, *The Great Commandment* [El gran mandamiento].

Película independiente (desde el punto de vista presupuestario, prácticamente un subproducto) para Cathedral Films de orientación episcopaliana, *The Great Commandment* describe con los escenarios más despojados y diálogos más sencillos la época bíblica de la secta de los zelotes oprimidos duramente por los romanos y al borde de la rebelión. El capitán romano (interpretado por Albert Dekker, un antiguo progresista que más tarde se libró de la lista negra al proporcionar testimonio amistoso) llega para anunciar los nuevos tributos y para amenazar a los disidentes con la prisión. Vencidos, por así decirlo, los lugareños envían un emisario a Galilea, donde puede que un nuevo líder llamado Jesús esté dispuesto a encabezar una rebelión masiva. (No lo hará, pero el capitán sufre martirio por la nueva causa). Pichel utilizó solo un truco cinematográfico en todo esto: el Salvador es el ojo de la cámara en las únicas escenas en las que aparece,

hablando y de hecho narrando, pero nunca se le ve²¹.

Al contratar con Cathedral, Pichel consiguió el control de la producción, aunque la Fox compró *The Great Commandment* por casi 200.000 dólares y la conservó dos años, intentando en apariencia deshacerse de ella y hacer una película espectacular siguiendo criterios parecidos. Al final, mientras que la guerra asolaba Europa, la Fox abandonó el proyecto y Cathedral encontró el verdadero hueco para la película: pases privados en las iglesias, particularmente las episcopalianas. A Pichel le esperaban, aparte de una serie de películas propagandísticas y bélicas, más películas fantásticas (como *Domador de sirenas*) y la utilización de metáforas religiosas (*El milagro de las campanas*) para subrayar cuestiones sociales. Recorriendo su propio camino dentro del sistema, Pichel nunca tuvo un gran éxito, pero consiguió muchos pequeños momentos excelentes²².

La principal versión contemporánea secular o casi secular de los anhelos espirituales y pacifistas de antes de la guerra fue seguramente *Horizontes Perdidos* (1937), basada en la novela del mismo nombre de James Hilton, con contribuciones al guion de Sydney Buchman. Pero el *Mago de Oz* (1939) ofrecía una utopía desde un ángulo diferente por completo y más obviamente estadounidense. Más descabellada en su estilo que cualquier otra cosa que Walt Disney pudiera ofrecer, *El Mago de Oz* ha tentado a generaciones de críticos con interpretaciones siempre nuevas de su significado.

No ha existido en Hollywood otra gran producción con tantos problemas, especialmente con la promesa por adelantado de una historia basada en la novela infantil más popular de la historia de Estados Unidos. Desde 1933 en adelante, tras el éxito de *Alicia en el país de las maravillas* y la adquisición por Samuel Goldwyn de los derechos del *Mago*, escrita por un autor de principios de siglo muy popular, la MGM estaba buscando una colección de estrellas para encabezar la producción. El gran éxito de *Blancanieves y los siete enanitos* de Disney en 1937 convirtió la propiedad literaria del *Mago* en un asunto muy reñido. Cuando la MGM por fin arrancó, decidiendo producir una película de prestigio aunque no estuviera garantizado su beneficio económico, los ejecutivos en seguida tuvieron a Judy Garland (descubierta unos cuantos años antes en Los Ángeles por uno de los colaboradores intermitentes de Yip Harburg) y al resto de los actores que finalmente hicieron el trabajo. Pero el estudio luego probó a once guionistas y tres directores, llevando casi al fracaso total el proyecto hasta que Arthur Freed, productor asociado y en otro tiempo letrista, hizo venir a Harburg.

Este, a pesar de su enérgico radicalismo lírico, no tenía conocimiento del particular sentido de la iconoclasta alegoría original de Frank Baum, con el trabajador (es decir, el hombre de hojalata) y el granjero (es decir, el espantapájaros) incapaces de unirse y a William Jennings Brian, candidato presidencial del partido populista democrático en 1896 como un cobarde león lleno de retórica miedosa. Pero, aun desconociendo esto, Harburg pudo desarrollar una línea argumental liberadora de forma encubierta (aunque también algo contradictoria) que el equipo final de director y guionistas intentaron torpemente ejecutar. Desgraciadamente, la narración caía al final en el conservador y familiar mensaje de que no hay un sitio mejor que la propia casa característico de las películas de Hollywood de cualquier tipo. Pero la ambigua adolescente y quizá también de sexualidad ambivalente Dorothy experimentaba no obstante una aventura.

Harburg lo hizo proponiendo una banda sonora integrada a través de la cual se desarrollaba toda la trama. El concepto se había consagrado en Broadway y en películas un poco antes, luego se había olvidado temporalmente. El musical al estilo de Fred Astaire parecía entretanto exigir una vuelta a la canción y al baile como un descanso de la trama endeble de las películas. Para hacer más sofisticada la fórmula, Harburg sintetizó los anteriores borradores del guion y añadió sus propios diálogos. A pesar de la exitosa adaptación del Oklahoma teatral al cine en 1955 y más tarde de otro puñado de musicales tan espectaculares como aquel, quizá solo la fantasía podía conseguir esta clase de integración y por buenas razones: casi nunca, hasta el día de hoy, un letrista ha vuelto a ejercer una influencia tan determinante sobre una gran producción.

Aunque esa influencia no fue algo absoluto. Las letras de las canciones propuestas por Harburg para el tercio final del Mago, que habrían sido mucho menos sentimentales o maniqueas y más fantásticas, fueron cortadas sin contemplaciones, y el final que él despreciaba básicamente funcionó. “Somewhere Over the Rainbow” [En algún lugar del arco iris], que declaraba sus intenciones a lo largo de toda la película, casi no sobrevivió a la postproducción, pero los cuarenta y cinco minutos centrales eran geniales. “The Wicket Witch Is Dead” [La bruja malvada ha muerto] tiene el sentimiento de liberación que Harburg y sus artistas del Frente Popular imaginaban para una Europa libre del fascismo y para los ciudadanos de las colonias a lo largo de lo que se conocería como el Tercer Mundo, libres del colonialismo tanto político como económico. Tanto los compañeros de Dorothy como ella, comprometidos en una misión inútil, realizan a pesar de todo su propio potencial humano, y ella

también –después de una escena de persecución tonta e innecesaria–. Es un mensaje de esperanza en un mundo cada vez más sombrío. Harburg figuró solo en los títulos de crédito de las letras, pero junto a Harold Arlen consiguió el consuelo de un Óscar por la Mejor canción original por “Somewhere in the Rainbow”²³.

Harburg, como muchos otros, consiguió hacer mella en la fachada de tópicos de Hollywood, aunque solo de forma limitada. Abraham Polonsky comentó lacónicamente, en años posteriores, que una de las grandes y eternas discusiones de la izquierda de Hollywood era: “¿Debería ir a Hollywood y escribir películas? ¿O tendría que intentar hacer películas al margen de Hollywood que en cierto modo se rigieran por las premisas teóricas por las que estoy en el Partido Comunista? La respuesta era más sencilla y más exigente: “La cinematografía de los grandes estudios es la forma principal de arte cinematográfico... [Así que] solo se puede hacer una cosa: intenta hacer tus películas para los estudios”. Esta evidentemente no era “la mejor solución a un problema artístico” y podía “acabar con la derrota total de todo el impulso que tiene el escritor, director y actor”. Pero en verdad era la única opción real, “y es por lo que tanta gente que se hizo comunista en Hollywood no se fue corriendo a otro sitio”²⁴.

Aquel comentario podía no ser cierto siempre, pero era seguramente cierto en el momento histórico en el que la izquierda se estaba moviendo desde los márgenes hacia el centro de la escena de Hollywood y evolucionando desde el guionista secundario o “famoso” en películas esporádicas hasta el guionista explícitamente de izquierdas al que buscaban los directores/productores para la clase de películas que los críticos elogiaban y que los espectadores parecían cada vez más entusiasmados por ver.

LAS COMEDIAS BUFAS Y SUS PARIENTES

La fantasía cómica ofrecía otras dimensiones, algunas de las más fértiles que los guionistas de izquierdas (como otros guionistas) explotarían jamás y que sin embargo con pocas excepciones consiguió el mínimo respeto de la crítica. Como varios críticos han observado, los Keystone Kops y el estilo vodevil “con caídas” tenía orígenes completamente diferentes del humor con diálogos sofisticados de

Donald Ogden Stewart: el antiguo carnaval del “mundo patas arriba” y moderno espectáculo secundario más que el teatro de la Reforma (posteriormente victoriano), cada uno con sus propias tradiciones de subversión, pero cuyo atractivo tenía orígenes de clase completamente diferentes²⁵.

El estilo de la comedia bufa, tan evidente durante las películas mudas, alcanzó su cima en las películas sonoras de mediados de la década de 1930. Pero esta es solo una forma de contemplar la cuestión. Se podía encontrar el antiguo comportamiento en la mayoría de los musicales y en los papeles de secuaz del secundario masculino en los wésterns. Con la misma importancia, los principales números de la comedia teatral siguen funcionando en las películas: aunque Wheeler y Woolsey estaban acabados y los hermanos Marx habían comenzado su decadencia en 1940, Ole Olsen y Chic Johnson, incluso los maduros Stan Laurel y Oliver Hardy hacían más películas, mientras que Abbott y Costello estaban al principio de una impresionante carrera cinematográfica y Martin y Lewis aparecían en el horizonte. Las series de comedia física integradas en su inmensa mayoría por personal de la izquierda, entre los que se encontraban los Boverly Boys, Henry Aldrich, Blondie y casi una docena de películas sobre el boxeador Joe Palooka, solo acababan de empezar en los albores de la década de 1940.

Las películas menos sofisticadas rara vez permitían a los personajes salirse del papel y pronunciar monólogos ante el público (como hacía Bob Hope en las comedias más literarias y con gran presupuesto y como iba a continuar haciendo en televisión George Burns, anticipándose a la comedia de situación posmoderna). Pero pocos espectadores por encima de los seis años podían soportar siquiera la chiflada caracterización de Blondie como “Daggy” (o Joe Palooka y Humphrey, su flojo eterno rival). La comedia gruesa con o sin referencias de género dictaba las normas. El actor o actores entablaban un diálogo con la muchedumbre imaginaria, riéndose de ellos mismos a la vez que se reían de los personajes picarescos y pretenciosos frente a las cámaras, especialmente si eran de clase alta.

Henry Myers, más novelista que guionista, había estudiado en Europa para compositor. De vuelta a casa cuando la Depresión, escribió en colaboración A todo gas (1932), una película de sesenta y cuatro minutos dirigida por Edward Cline. Su compañero era el refugiado alemán Joseph L. Mankiewicz, un pionero del Gremio de Guionistas que se convirtió en director y productor de renombre en años posteriores²⁶. La película provoca una serie verdaderamente

extraordinaria de carcajadas, la mayoría de ellas por sus gags visuales.

Considerada habitualmente como otra película más de W. C. Fields, en realidad en *A todo gas* Fields aparece de forma irregular delante de la cámara, y la atención se centra más bien en las estrafalarias peculiaridades y vicisitudes de “Klopstokia”, una nación europea del tamaño de Luxemburgo. Jack Oakie, un viajante americano al estilo de Fuller Brush, se encuentra allí por casualidad y se enamora de la hija del rey. Fields, en el papel de su padre, gobierna, literalmente por la fuerza: derriba a sus opositores con llaves de lucha libre. Pero el país se hunde en la Depresión y el gobierno de Fields está a punto de caer por conspiraciones cómicamente siniestras cuando el intuitivo empresario Oakie se da cuenta de que los klopstokianos pueden correr más rápidamente y saltar más alto de lo aparentemente posible, y que los hace perfectos para las próximas Olimpiadas de Los Ángeles. Aunque no llega a la sátira política de los hermanos Marx en *Sopa de ganso* (cuya “Freedonia” puede que se haya inspirado en “Klopstokia”), con guerras de mentira y charlas al estilo Groucho, *A todo gas* contiene muchísima sátira social contemporánea. La trama desaparece bajo el peso de los gags, más variados y frescos que en las siguientes películas de W. C. Fields.

Rumbo a Ginebra (1933), del mismo dúo guionista, basada en una historia original de Mankiewicz, llevó el famoso vodevil de Bert Wheeler y Robert Woolsey a su grado político más alto. Esta es una obra más despiadada sobre diplomacia, sobre personas estiradas y las intrigas internacionales de la época. La crítica de la película a los líderes mundiales que afirman querer la paz pero que realmente quieren continuar con la carrera de armamentos y futuras conquistas es mordaz e inequívoca. Al final, los dos desventurados héroes regresan a casa convencidos de haber conseguido la concordia mundial, pero terminan enterándose de que han sido engañados con un mensaje secreto falso. Ha estallado la guerra mundial y ellos han sido reclutados. Cuando termina la película, marchan hacia un destino aparentemente funesto con los conspiradores ahora como seres celestiales y también heréticos. El título provisional era: “En números rojos”. Y lo más desafortunado fue que Myers no tuvo oportunidad real de continuar su estilo frenético y rocambolesco²⁷.

Un puñado de otros escritores de izquierdas trabajó en los años treinta y principio de los cuarenta sobre comedias antiguas. *El swing del profesor (1937)*, con historia original, letras y partitura de la escritora Connie Lee, futura Blondie, es una especie de *Plumas de caballo (1932)* de tercera categoría que cuenta cómo

una universidad despide a su profesor de música porque no puede “marcar el ritmo” como sus universitarios. (Se pone en camino y unos vagabundos ilustrados le muestran los puntos de convergencia de la música clásica y el jazz: se convierte en un bohemio y aficionado al jazz)²⁸. El hotel de los líos (1938) de los Hermanos Marx, la última de su inolvidable ciclo de la década de 1930, se basaba en el éxito teatral de Allen Boretz, amigo de Groucho, otro rojo de Hollywood. Etiquetado por su familia como “filósofo meshugina”, en apariencia tras la creación literaria del mismo nombre de Morris Winchevsky (conocido como el “zeyde” o abuelo del periodismo de izquierdas yidish), Boretz había escrito varias farsas representadas sin éxito hasta que se estrenó en 1937 El hotel de los líos, se retiró de cartel y se reestrenó (por iniciativa del ayudante de producción Garson Kanin), para convertirse en un clásico de la comedia teatral con interminables reposiciones. RKO pagó una cifra por entonces sin precedentes de 255.000 dólares por los derechos de pantalla²⁹. Boretz se abrió camino en Hollywood de radical, bien pagado por su trabajo teatral y una continua improvisación que avergonzaba a su íntimo amigo Groucho.

Los estudios transformaron de inmediato al talentoso Boretz en un simple médico de guiones. La primera película de Danny Kaye, Rumbo a Oriente (1944), y la película más surrealista y antiautoritaria de Bob Hope, La Princesa y el pirata (1944), debían mucho a su trabajo³⁰. También El hotel de los líos, pese a los cambios del original: no solo mantuvo muchas de las propias directrices cómicas de Boretz, sino que también mantuvo la idea básica de una compañía que se aloja en el hotel y que carga los gastos como comidas, día tras día, adulando al director mediante salidas ingeniosas.

Locos del aire (1943), escrita en parte por el novato en la comedia Howard Dinsdale para los envejecidos pero todavía ágiles Laurel y Hardy, y Un tipo fresco (1942) por Blondie el equipo de Connie Lee y Karen De Wolf para el bocazas Joe E. Brown, fundía los gestos familiares de sus personajes con los temas antifascistas de la época de guerra. En los dos casos nuestros antihéroes se ven rechazados por todas las secciones de las fuerzas armadas y, después de proyectos inútiles para defender el frente patrio, de alguna forma descubren a unos saboteadores y terminan como héroes. Laurel y Hardy pueden resultar encantadores como propietarios de una tienda de bicicletas, pero Brown está mejor disfrazado de abuela con grandes caderas que juega con dados cargados en casa de los viejos.

Otro escritor satírico, el bohemio y marxista Gordon Kahn, iba a escribir el primer dúo de Roy Rogers y Dale Evans (*The Cowboy and the Señorita*, 1944) y escribió el primer informe sobre el ataque del gobierno a Hollywood (*Juicio a Hollywood*, 1948). Su guion compartido para *World Premiere* [Estreno mundial] (1941) era una farsa demasiado complicada de realizar, pero se la recuerda como una de las sátiras escritas desde la izquierda sobre la vida en la Ciudad del Oropel que criticaba la celebridad como estupidez a la vez que ridiculizaba al fascismo y los fascistas³¹. *Buy Me That Town* [Cómprame esa ciudad] (1941), una farsa al estilo de Damon Runyon escrita en su totalidad por Khan, ofrecía bastante más. A pesar de su bajo presupuesto, y gracias en parte a ello, *Variety* consideró a la película “uno de los estrenos B más divertidos de la temporada”, que describía la toma por unos gánsteres de una ciudad hundida en la Depresión a la que salvan a pesar de todo.

El trabajo en serie ofrecía un empleo más estable, pero inevitablemente también de poca categoría. Si los Tres Chiflados (conocidos en tiempo de guerra por su aparición en los actos antifascistas patrocinados por la izquierda y por alentar la Ley La Follette de reforma laboral para los marineros) podían considerarse los Hermanos Marx del distrito, los *Dead End Kids* [Los chicos de la calle sin salida], en todas sus manifestaciones eran una versión extendida de los Chiflados. Nunca un material tan inferior debió su origen a un drama tan serio como *Calle sin salida*, escrita por Sydney Kingsley para el teatro y convertida por Lillian Hellman en una serie de escenas dramáticas sobre el Hollywood de la Depresión. Los *Dead End Kids*, que suscitaban más simpatía entre el público de lo que Kingsley, Hellman o el director William Wyler esperaban (o incluso deseaban para este subproducto social lumpen), se convirtió a través de una sucesión de nombres y cambios de reparto a lo largo de dos décadas en la serie más prolífica de la historia de Hollywood. Solo los Tres Chiflados se les aproximaron en el número total y duración de la producción de cortometrajes.

El equipo de los chicos había sido, sin embargo, relanzado, tras *Calle sin salida*, para el melodrama serio. Cada vez más conocidos por su mezcla de patetismo de golfillos y sus payasadas, los chicos (principalmente los actores Billy Halop, Bobby Jordan, Gabriel Dell, Huntz Hall, Leo Gorcey y Bernard Punsly) dejaron su huella como síntomas del malestar social en *Ángeles de cara sucia*, escrita por John Wexley, que les presentó como los descendientes de la delincuencia juvenil de James Cagney. Aquel mismo año, los más conocidos de los jóvenes actores habían dejado de trabajar en la Universal como *The Little Tough Guys* [Los pequeños tipos duros] (nueve películas entre 1938 y 1943) y aquí adoptaron

milagrosamente al revoltoso de corazón de oro para las diversas emanaciones posteriores. Estas películas empezaban siempre con una toma panorámica del antiguo Lower East Side, que ya resultaba demasiado anticuado, las calles abarrotadas de carretillas en lugar de coches, muchedumbres étnicas (a menudo con apariencia judía) abriéndose paso a empujones y un fondo musical de un “Aceras de Nueva York” tocada por un organillero. Proceden evidentemente de un mundo antiguo que se está modernizando.

Nada menos que un personaje como el joven Carl Foreman entró en el cine con la segunda entrega de la serie, East Side Kids (veintidós películas entre 1940 y 1945) para la escasamente consistente Banner Films (distribuida por Monogram, un superviviente de la Poverty Row, con Bowery Blitzkrieg (1941) y Spooks Run Wilde [Los espectros se descontrolan] (1941). El mismo chico ridículo aparece en Live Wires [Torbellinos] (1946) y Hard Boiled Mahoney [Mahoney el amargado] (1946), las dos escritas por Cy Endfield, futuro especialista en cine negro (y principal talento británico en el exilio)³². Para entonces y la siguiente década, el ahora rebautizado equipo de actores no aportó muchas novedades, pero tuvieron un público fiel estable.

Los Bowery Boys en todas sus versiones estaban muy lejos también de los barrios bajos de la televisión de comedia de situación que llegaría enseguida. Pero su serie de películas presagiaron y arrojaron a otras que necesitaban poco para sumarse al surtido de malentendidos, humor de mascotas (y caballos) y burlas sobre la familia pequeñoburguesa, los adolescentes, la vida hogareña o en los barrios residenciales ya familiar a los escritores radiofónicos.

En realidad, la serie de Henry Aldrich para la Paramount, un intento de competir con la serie de Andy Hardy que protagonizaba Mickey Rooney, tenía escenas muy divertidas, aunque los espectadores se quejaban ocasionalmente de que los momentos patéticos (escritos sin duda por los guionistas de izquierda) podían resultar demasiado duros para el público adolescente femenino. El escritor de origen británico Val Burton, que comenzó su carrera como oficial de la escuela militar en Inglaterra y terminó del mismo modo, dirigiendo la academia de Los Ángeles a la vez que en la lista negra, trabajó de forma seria y sincera en sus proyectos de serie B sacando punta a las libertades civiles y a los privilegios clasistas que la Dobie Gillis de televisión retomaría una década más tarde³³.

Blondie, adaptada de la tira cómica, era más divertida y tuvo mucho más éxito que Henry Aldrich, alcanzando un total de veintiocho películas, un indudable

precursor para I Love Lucy [Amo a Lucy], pero bastante más disparatada aunque peor interpretada durante su prolongada programación. Después de las dos primeras entregas, rodadas en los años treinta, muchas de las restantes fueron escritas por Connie Lee y/o Karen Wolf, con referencias tópicas que variaban de las unidades femeninas en tiempo de guerra (Blondie for Victory, 1942) hasta las nuevas promociones de viviendas (It's a Great Life [Qué grande es la vida], 1943), pero con frecuencia giraban en torno a los dilemas de Dagwood como empleado/lacayo de una firma de arquitectura y el desesperado anhelo de Blondie por que él prosperase. En uno de los mejores momentos, Blondie in Society [Blondie en sociedad] (1941), el progreso en la buena sociedad se cuenta en términos de exposición canina (pero el gran danés prestado a la familia solo puede cantar, aullar como respuesta a la versión melódica de "Árboles", el venerado poema de Joyce Kilmer)³⁴. Estrenadas en televisión en 1966, y desde entonces con gran audiencia, las Blondie nunca se aproximaron a la realidad en clave de verdadera farsa, sino que, como Henry Aldrich, agujoneaban más en los márgenes de lo que la comedia de situación televisiva iba con seguridad a hacer antes de 1970.

Joe Palooka supuso varios pasos descendentes en la calidad de la producción, pero con temas reformistas e indudablemente proletarios, aparentemente pasados por alto y sin censurar por los vigilantes de Hollywood. La serie comenzó en 1934, con Reliance Pictures presentando un reparto que incluía a Jimmy Durante, Lupe Velez y Stuart Edwin (como Joe el boxeador) y guionistas como Gertrude Purcell, Arthur Kober y Jack Jevne (persona afable, amigo de todo tipo de izquierdistas) sobre el hijo de un campeón de boxeo que se mete en una serie de coreografiados desencuentros antes de entrar en razón y conseguir a la chica. La serie de Palooka que comenzó en 1946 sustituyó al veterano cómico Leon Errol por Durante, con diversos rojos de Hollywood escribiendo en clave cómica contra los distintos intereses creados y ladrones de apariencia respetable³⁵.

El galardón a la genialidad de la antigua comedia de izquierdas debe ir a lugares y presupuestos que distan de estos. Robert Lees, que abandonó la UCLA sin terminar la carrera, y Fred Rinaldo, un graduado de Dartmouth que visitó la Unión Soviética con Budd Schulberg en 1936, se introdujeron juntos en el Departamento de Cortos de la MGM durante mediados de la década de 1930 y allí comenzaron a escribir para Robert Benchley. Su How to Sleep [Cómo dormir] (1935) unía a una perfecta adaptación del humor nervioso y autodespectivo de Benchley la constante intromisión de un habitante de Manhattan, de mediana edad, de clase media, con sobrepeso y bebedor

compulsivo³⁶. Los gags visuales y las confusas conversaciones de la gente (como en su *A Half Hour for Lunch* [Media hora para comer] para Benchley) ridiculizaban además las afirmaciones de autoperfeccionamiento del estilo americano demostrando la incompetencia social del ciudadano medio. Lees y Rinaldo escribieron también cortometrajes deportivos, una mezcla de instrucción medio en serio, advertencias sanitarias, chistes visuales y apartes humorísticos.

En pleno pacto Hitler-Stalin, Lees, personalidad incipiente de Hollywood, siguió a su compañero al Partido y se convirtió rápidamente en una especie de coordinador social local. En 1940 Lees y Rinaldo habían comenzado a escribir frenéticamente guiones para largometrajes y a buscar un cambio. El drama *Street of Memories* [Calle de recuerdos] de 1940 (un intento de mostrar cómo es la vida de un millonario si pierde su dinero y su identidad) defraudó a la pareja, pero entonces volvieron de nuevo a la verdadera comedia con éxito³⁷.

La mujer invisible (1941), una comedia romántica con Virginia Bruce y John Barrymore, tenía solo quince minutos buenos. Pero aprovechando las convenciones de El hombre invisible (y más directamente, la serie de libros y películas sobre Topper) Lees y Rinaldo idean la venganza de la dependienta – que se ha vuelto invisible por accidente–, que puede devolver el suplicio que ella y sus compañeras han sufrido a manos de su supervisor. Bruce exige mejores salarios y condiciones de trabajo para sus compañeras, y lo consigue, justo antes de iniciar un viaje que la llevará previsiblemente a los brazos del jefe supremo.

Su habilidad con los gags preparó el camino a los guionistas para elaborar los números de Abbott y Costello, hasta el momento quizá los cómicos de estilo proletario más populares de Estados Unidos. *Reclutas* (a la que contribuyeron sin figurar en los créditos, 1941), *Agárreme ese fantasma* (1941), *Pistoleros sin pistola* (1943), *Viuda y sabia* (1947), *Vuelven los reclutas* (1947), *Abbot y Costello contra los fantasmas* (1948), *Abbot y Costello contra el hombre invisible* (1951) y *El cazador cazado* (1951) constituyeron la mayoría de las películas más taquilleras de los dos comediantes y, con la posible excepción de *El pequeño fenómeno* (1946, sobre una historia de Paul Jarrico y Richard Collins), las más divertidas también.

Reclutas era poco más que un vodevil con aportaciones de Abbot y Costello en torno a los números de baile y canciones de las Andrew Sisters. Aunque Abbott y Costello tuvieron un modesto éxito en su debut en el cine en un papel secundario

con Noche en el trópico (escrita por Gertrude Purcell), no impresionaron a los jefes del estudio como estrellas de primera línea. Por consiguiente, Reclutas se rodó en un plató trasero de la Universal por 180.000 dólares y en veinte días; para un estudio con tales problemas financieros, la película podía no haberse hecho nunca si no hubieran estado ya contratadas las Andrew Sisters y Abbot y Costello no hubieran conseguido tantos éxitos radiofónicos para Fred Allen. Captando a la perfección el momento en el que los futuros reclutas necesitaban desesperadamente reír, Reclutas recaudó más de 4 millones de dólares y convirtió a la pareja en guionistas muy bien pagados³⁸.

Abbot y Costello no eran los Hermanos Marx, pero la oportunidad del momento, la ambigüedad sexual cariñosamente retratada por Lou y los constantes gags visuales estaban a la altura del medio y de la época. De hecho, Mel Brooks tuvo solamente que añadir antirracismo, sexo y gags de cuarto de baño prohibidos con anterioridad, junto con una nueva generación de actores cómicos, incluidos algunos afroamericanos, para recrear una sátira del género en su ristra de éxitos de 1960 a 1980.

Agárreme ese fantasma sobresale como una de las mejores de las cuatro originales de Lees y Rinaldo, debido principalmente a que Joan Davis, la protagonista femenina, destaca por derecho propio como antigua estrella de la radio que se especializa en gritos. Solo la determinación de Costello de acaparar cámara, para limitar la competencia cómica de Davis, impidió que la película consiguiera su inmenso potencial. Y lo más importante en términos cinematográficos, Lees y Rinaldo habían incorporado en esta película un giro decisivo en la comedia: el horror en clave de parodia. En retrospectiva, tras décadas de tratamiento posmoderno y manierista del tema, puede parecer que el terror tiende de forma natural hacia la parodia de sí mismo. Si es así, la posibilidad no se había detectado en 1940. Lees iba a argumentar posteriormente que había aprendido de los clásicos la íntima relación entre comedia y tragedia, la dirección contraria de la boca hacia arriba de la máscara que encarnan de forma prácticamente idéntica elementos y estructura. Al distorsionar los elementos dramáticos del conflicto, personajes y antecedentes por medio de la exageración o el sobreentendido, las situaciones dramáticas se vuelven terroríficas o cómicas. En ambas, el papel del clásico héroe protagonista sufre un vuelco absoluto. Incluso la técnica para elaborar minuciosamente el detalle terrorífico tenía su reflejo opuesto en la elaboración del gag de la misma forma, en crescendo; la sorpresa servía a los dos por igual. El poder de Agárreme ese fantasma radicaba, como en tantas películas de

terror, en la anticipación. El público, avezado en películas de fantasmas, brama de risa liberadora de tensión cuando Costello se da cuenta de lo que les está pasando y luego anticipa su asombro ante los sustos que se acumulan³⁹.

Vuelven los reclutas tenía otra cualidad muy destacable para los comediantes políticamente conservadores: la indignación y ansias de venganza contra sus oficiales que sentían millones de soldados rasos. Se consideró, junto con Viuda y sabia, como el “regreso” de la pareja que nunca se había marchado pero que llevaba varios años sin un éxito, y tanto más porque una reestructuración financiera acababa de fundar la Universal International Pictures. Viuda y sabia sigue siendo la parodia más ingeniosa hecha nunca sobre el wéstern, aunque con cierta competencia desigual por parte de los diversos antiwésterns de las décadas de 1960 y 1970, cuando los retozos sexuales se hicieron bastante menos cohibidos. Pero nunca ha existido una vaquera peligrosa más hilarante que Marjorie Main, una lesbiana de Hollywood que aquí interpreta a la viuda en cuestión. Lou se convierte en sheriff de Wagon Gap, un pueblo fuera de la ley, cuando de forma accidental dispara al aire y derriba de un tejado a un personaje con muy mala reputación. Por una ley del oeste desconocida en cualquier otro lugar, hereda a la viuda y de ahí en adelante intimida a los tipos malos amenazándoles con una foto de Main, destinada a ser la esposa de cualquiera que le mate.

La escena en la que Lou obliga a toda una barra de bebedores a que sigan su ejemplo y beban leche (una parodia de Arizona, a su vez una parodia de la hombría bebedora de güisqui de los vaqueros) es un clásico del cine. Pero la conclusión de Viuda y sabia es el acabose, pues Lou disfrazado de mujer conduce a las mujeres de la ciudad hacia el infausto saloon donde moran los forajidos y en nombre de la decencia desata una pelea de la calidad del mejor cine mudo. Abandonan la ciudad (y la amenaza de matrimonio) como dos vaqueros del cine eterno, la pareja desaparece en el crepúsculo proverbial preparado para burlarse de otro género.

Puede que Abbot y Costello contra los fantasmas (1948), con Lon Chaney, Jr., y Bela Lugosi (pero sin Boris Karloff, el auténtico Frankenstein que da título al original en inglés), que interpretan respectivamente al Hombre Lobo y a Drácula, sea una de las comedias sonoras más desenfrenadas hechas jamás, debido en parte a que los actores que encarnan a las criaturas consiguen interpretarla en serio, pero también a que el confiado Lou (enamorado de la intrigante mujer loba, Lenor Aubert, que pretende hacer de este su increíble

pretendiente) se queda a un palmo de perder el cerebro para que revivan al monstruo de Frankenstein. Como humildes empleados de un museo aceptan un paquete que contiene a Drácula (naturalmente, Lou descubre a Drácula, mientras que Bud se niega a creer semejante estupidez); entretanto, el Hombre Lobo, arrepentido, ruega a los chicos que lo encierren antes de la noche, cuando le crecen los colmillos y se vuelven incontrolables sus instintos lobunos. La calidad sin altibajos de la película –Lees declaró con posterioridad que el director y los demás actores consiguieron refrenar al megalómano Costello y que se atuviera al guion más que como un simple marco para que los comediantes hicieran sus números habituales– es el secreto del grandísimo encanto de la película⁴⁰. Y los gags son geniales. En contestación a una pregunta, Lou contesta, “Morderé”, y Lugosi responde cortésmente, “No, morderé yo”. En contraste con estos dos sobrehumanos, Lou, inútil e infantil, sale en cierto modo ileso y sigue así a través de las interminables reposiciones televisivas en Halloween de la película.

Ninguna futura parodia de monstruos pudo ir más lejos conceptualmente, ni siquiera con los niveles de acción simulada por el cine de animación que los cineastas de mediados de siglo no podían imaginar. Lees afirmaba más tarde que los derivados de las películas de monstruos se resintieron durante años, pero Abbott y Costello siguieron fabricando rápidamente su última entrega de exitosas películas como clones de “películas de miedo”: Abbott y Costello contra el asesino, Abbot y Costello contra el Dr Jekyll y Mr Hyde, Abbott y Costello contra el Hombre invisible y Abbott y Costello contra la momia. Ninguna de ellas tuvo la coherencia de su *Contra los fantasmas*⁴¹.

Lees y Rinaldo consiguieron hacer otra comedia sobresaliente. Ole Olson y Chic Johnson consiguieron por fin el guion que merecían en *Casa de locos* (1943), una de aquellas películas tan llenas de material surrealista que se convirtió en carnaza para la última sesión de cine universitario de la década de 1970, contemplada con algunos dibujos animados de Betty Boop como Minnie the Moocher con un entusiasmo repleto de marihuana. Al comienzo de *Casa de locos*, como parte de un desfile de Hollywood espectacularmente raro, Olsen y Johnson, que tienen prohibida la entrada a los estudios por el jaleo que han ocasionado en anteriores películas, se han disparado ellos mismos desde un cañón a la oficina de un estudio de la Poverty Row (“Miracle Pictures –Si es una buena película, es un milagro”). La secretaria les dice que el productor está demasiado ocupado para verlos –hasta que reconoce a la pareja y literalmente de un brinco salta a su mesa–. Y sigue tan llena de referencias divertidas como todo lo que se iba a hacer en los estudios.

A Lees y Rinaldo les quedaban por hacer otras películas interesantes, como *Holiday in Havana* [Vacaciones en La Habana] (1949), en la que debutó Desi Arnaz, donde un concurso nacional de mambo lleva a una chica criada en Estados Unidos de vuelta al corazón de la cultura cubana (la película proporcionó a Lees y Rinaldo la escritura de *El show de Lucille Ball*, hasta que la lista negra les eliminó de la comedia televisiva)⁴². Pero para entonces, la época del humor proletario ya había pasado. En *Locos del aire* (1952) el vehículo para Martin y Lewis, sobre un guion de tiempo de guerra de Lees y Rinaldo destinado para Abbot y Costello pero que fue pospuesto hasta que el otro dúo tomó el centro de la escena en medio de otra guerra, el personaje de Jerry era simplemente pueril y regresivo, ni un estafador grillado ni un paleta. Entretanto, los Chiflados –que por suerte se libraron de la investigación y de la lista negra– tenían a Moe y a Larry aguantando el tipo con nuevos compañeros casi al final de una carrera (mal pagada) de cortometrajes que concluyó en 1957, con un casi infinito (sin pago para los intérpretes) resurgimiento, vía televisión local. En ese momento, los reestrenos debieron parecer a los niños de los barrios residenciales como si vinieran de otro siglo⁴³.

FUERA DEL OESTE

Los wésterns ocupaban otra clase diferente de fantasía, por muy identificados que hayan podido estar a una clase de seudorealismo cinematográfico. El wéstern “histórico” que describe las escenas de los colonizadores había subrayado de ordinario la “conquista” en la “conquista del Oeste”, con los indios, los malos y demás tipos de sombrero negro que bloqueaban temporalmente la senda del desarrollo productivo y honesto. El impulso hacia la izquierda del Frente Popular con el New Deal apuntaba en su lugar a una interpretación populista, que giraba sobre el robo de “la tierra del pueblo” por parte de los ferrocarriles, banqueros y sus aliados criminales o políticos.

Robin Hood of El Dorado (1936), escrita en colaboración por el antiguo dramaturgo Melvyn Levy, supuso una gran y profética excepción: los chicanos expulsados de la tierra en la que se habían establecido (con las mínimas explicaciones posibles sobre los indios despojados anteriormente), y cuyas familias han sido asesinadas, crean una banda de heroicos forajidos cuyo líder

elige a regañadientes la fuerza porque no le han dejado otra alternativa. En esta evocación romántica sobre el bandido real Joaquín Murieta (“el asesino que mató a los asesinos y murió por su honor”, como dicen los versos de los corridos mexicanos). Murieta va a robar a un banquete de la élite mexicano-americana, los encuentra empobrecidos y elige como amante y compañera a la hermosa hija de un destacado personaje. Las escenas del festejo de esta banda de forajidos ocultos están entre las más positivas vistas hasta entonces en el cine sobre mexicano-americanos. La carnicería que sigue por parte del vigilante no hispano de todos los chicanos solo puede ser descrita como una prueba espantosa del emergente poder anglosajón.

The Robin Hood of El Dorado era una clara excepción (aunque no la única) en su admiración por la cultura chicana, e incluso el tratamiento solidario hacia los indios (tan acentuado en el wéstern moderno posterior a 1948 y escrito durante décadas de la forma más eficaz por los izquierdistas supervivientes y sus afines) sigue siendo una rareza en el género B de héroes predecibles, secuaces ridículos y mujeres virtuosas⁴⁴. Pero durante los últimos años de la década de 1930, los Republic Studios, de bajo presupuesto y patriotismo sincero, alentaron una nueva configuración sobre otras bases de los héroes colectivos y con conciencia social. Una serie nueva de los Three Mesquiteers, escrita básicamente por Stanley Roberts, que más tarde fue testigo amistoso, nos descubre a John Wayne en su primer papel importante en la pantalla. En el papel de Stony Brooke finge por lo general ser un forajido (o se ve obligado a ocultarse por una acusación injusta) y en el último rollo revela su verdadera situación.

En Pals of the Saddle [Compañeros de cabalgada] (1938), la primera de la serie, Estados Unidos acaba de firmar el Acta de Neutralidad y ha ilegalizado la venta en el extranjero del monium, un mineral relacionado con la guerra. Una hermosa agente encubierta del servicio secreto arrastra a los Mesquiteers a una serie de simulaciones e intrigas hasta que detienen a los contrabandistas en la frontera mexicana, con la ayuda de la caballería de los Estados Unidos (!). Igualmente, Red River Range, hecha ese mismo año, nos presenta a Wayne y a sus amigos descubriendo, tras ser destituido por el fiscal del estado, que el banquero de la ciudad ha puesto en marcha una conspiración para robar caballos.

Aquellos Heroes of the Hills [Héroes de las colinas] (1938), otra película de la serie (pero en esta ocasión sin John Wayne), ayudan a un evadido que se ha fugado porque sus pulmones no pueden soportar la atmósfera de la prisión. Los

Mesquiteers, representantes todo el tiempo del New Deal, proponen que la prisión solucione su masificación haciendo que los convictos puedan trabajar provechosamente en los ranchos cercanos y en la reconstrucción de la prisión. Al final, los prisioneros son más honestos que los hombres que intentan enriquecerse a cuenta del sistema penitenciario – seguramente una lección para el futuro⁴⁵.

Los guiones de Roberts se habían anticipado de forma eficaz a la escritura de Morton Grant, Louise Rousseau y un puñado de otros escritores B de wésterns durante la década de 1940, a su vez un anuncio del wéstern “oscuro” o “antiwéstern” de los liberales e izquierdistas en la época siguiente. De hecho, Grant ya había escrito una vigorosa película B, *Timber Stampede* [Avalancha] (1939), enfrentando a los magnates madereros con los honestos ciudadanos. No es de extrañar que el FBI, unos cuantos años más tarde, atendiese las advertencias de un informador de la industria sobre el sospechoso cariz que había tomado el formato en apariencia inocente, que presentaba “a un villano en el papel del banquero local, del deshonesto ranchero con dinero o de otros capitalistas siempre detrás de la conspiración para robar a los rancheros, despojarles del ganado, impedir que los campesinos tuvieran sus tierras...”⁴⁶. En *Colorado Sunset* [El crepúsculo de Colorado] (1941), escrita por Roberts para Gene Autry, el FBI sigue estando en el lado de los buenos, con el patriótico Gene y Smiley Burnette a remolque, que desenmascaran al propietario de una emisora de radio y vil capitalista que, no nos sorprende en absoluto, intenta transmitir mensajes secretos a los agentes alemanes⁴⁷.

De forma esporádica, aquellos wésterns conseguían niveles más altos. El productor Adrian Scott, futuro miembro de los Diez de Hollywood, consiguió hacer como guionista con Harry Sherman, productor del conocido *Hopalong Cassidy*, una nueva versión de *The Parson of Panamint* [Los Parson de Panamint] (1941), una joya entre los melodramas sociales. Un clérigo ha sido invitado a una ciudad prácticamente fantasma, antiguo centro minero arruinado años antes cuando un río subterráneo inundó la mina. Los dignatarios de la ciudad, como era de esperar, se ponen en contra del pastor cuando este se dedica a la escoria de la sociedad local, incluida la prostituta/cantante del saloon⁴⁸.

Todo este esfuerzo hacia la importancia social conllevaba lógicamente lo que Julian Zimet iba a describir en *The Screen Writer* como las “severas limitaciones” de las películas de cowboys. Un solitario contra la energía colectiva representada en la banda de forajidos (o la gente respetable que

desconfía de él injustamente), el tipo de sombrero blanco que consigue triunfar simplemente porque su corazón es puro –un mensaje malo para el espectador, desde el punto de vista social, porque la explicación del fracaso personal debe lógicamente ser producida por uno mismo–. Y sin embargo, incluso en el wéstern medio, “la razón está con mucha más frecuencia del lado de los pobres que de los ricos”, reflejando una larga historia nacional de “la gente insignificante” contra los poderosos⁴⁹. Zimet seguramente exageraba las virtudes del wéstern medio, especialmente en relación con los indios, pero es cierto que bastante a menudo el sheriff es considerado deshonesto y también los políticos, de modo que la decencia no se puede conseguir sin luchar. O al menos esta lección consiguió abrirse camino a través de las convenciones de lo que se podía llamar “estilo Capra” o wésterns de “tipos corrientes” hechos durante diez años más o menos desde mediados de los años treinta en adelante.

Era un concepto más fácil de usar que de explicar. Solo hacía poco tiempo, en 1935, que el crítico y poeta Kenneth Burke, un izquierdista muy poco ortodoxo, había propuesto en una sesión del Congreso de Escritores Americanos la idea de que para la vida y política estadounidense iba a ser posiblemente más adecuada la nomenclatura “cultura popular” que “cultura proletaria”⁵⁰. Que esta propuesta se suscitara en un acto de intelectuales encabezado por los comunistas no puede separarse de la llegada de lo Popular, esto es, el Frente Popular, y del giro hacia los aliados de clase media y liberal contra el fascismo. Pero las cuestiones que implicaba eran mucho más profundas, la estructura del guion y el papel del guionista como productor autoconsciente de una creación cultural digna aunque no necesariamente dignificada⁵¹.

La trayectoria del wéstern A con intereses sociales permitió al guionista alzarse al mayor nivel artístico. No solo ofrecía presupuestos mayores y estrellas más grandes, una cuestión definitiva en la presentación de la Tierra de los Grandes Horizontes y quizá en la localización de exteriores, sino también la perspectiva de resolver temas con una complejidad que los wésterns B habitualmente evitaban. Los años del Frente Popular abrieron así una ventana de oportunidades que los aficionados al wéstern de los años anteriores y (especialmente) de los posteriores con frecuencia no supieron reconocer. Así el posterior significado del trabajo del director John Ford, particularmente en ausencia de los guiones progresistas de Dudley Nichols, parece más evidente al mirarlo en retrospectiva, porque Ford giró ininterrumpidamente hacia la derecha desde las primera películas de Will Rogers y de la radical –liberal El delator (1935), El joven Lincoln (1939) y Las uvas de la ira (1940), posteriormente a La diligencia

(1939) al estilo Capra y deslumbrante cinematográficamente, la sentimental de clase obrera *Qué verde era mi valle* (1941) y después a las claramente patrióticas, conservadoras (y racistas) *Fort Apache* (1946) y *La legión invencible* (1949), la neocolonialista *Mogambo* (1953, en realidad un remake hecho en África de la anterior *Tierra de pasión*) y otras.

Arizona, que aparece el mismo año que *La diligencia* y es alabada también por los críticos, es completamente diferente, aunque “igualmente” madura. Una historia sobre refugiados de la vieja California, escrita en la nueva California por refugiados venidos de Nueva York y Berlín, es estilísticamente una invocación del wéstern con el espíritu de la comedia social vienesa y de la película de cabaret berlinés que presentaba a Marlene Dietrich (su elección fue posible debido a un salario muy reducido, gracias a varias bombas recientes) como la diva mundana. La misma improbabilidad de esta consumación y un peculiar genio para la sátira han destacado a Arizona como una película prácticamente inmune a las críticas como lo ha sido a las imitaciones.

Joe Pasternak, productor de Arizona y judío refugiado, que rodó muchas comedias de alcoba tanto al estilo vienes como al estilo Doris Day a lo largo de su carrera en Berlín y Hollywood, se inspiró en una historia de un escritor de novelas del oeste que utilizaba el seudónimo de Max Brand. La novela había sido rodada sin gracia en una versión de 1931 con Tom Mix de protagonista, que resultaba prácticamente idéntica a todas las demás películas de Tom Mix. Algo había cambiado drásticamente en 1939.

En la novela, Tom Destry es un peón en la ciudad de Wham; muy trabajador y bebedor al que tienden una trampa para robar un tren y regresa de pasar seis años en prisión para perseguir y matar a los doce jurados que le enviaron allí⁵². Pasternak recurrió para los diálogos a una pareja de izquierdistas, Gertrude Purcell y Henry Myers. Purcell era la más predecible de los dos, factótum en la escritura de guiones, que se había trasladado a Hollywood en 1930. Desde entonces, parece que se la llamaba cuando los productores y directores querían a alguien con habilidad para transformar la materia teatral para la pantalla o para asegurarse de que los personajes femeninos estuvieran bien desarrollados, como en *En la vieja California* (1942), casi una nueva versión de la trama de Arizona, donde Purcell presenta a una mujer que destiende la colada disparando a las pinzas de la ropa. Purcell consiguió su mayor éxito con *Stella Dallas* (1937), un alarde de masoquismo que resultó ser una mina en taquilla. Políticamente ingenua, estuvo poco tiempo en el Partido y nombraría a Myers en su testimonio

“amistoso”⁵³. Pero era perfectamente adecuada para Arizona. En la novela, los jurados que temían el regreso de Destry, huyen literalmente a las montañas tras contratar a asesinos que se ocupen de él mientras ellos se marchan. Para atraerlos de nuevo a Wham (acertadamente cambiado por “Bottleneck” [Cuello de botella] para la película), Destry finge servilismo y deferencia, lo que le vale el desprecio de todos los que le rodean –hasta que los jurados confiados aparecen para volverlo a intimidar–. Pagan este error con sus vidas, mientras que él reafirma su confianza y su destreza con el revólver.

Pero su mansedumbre tiene además un objetivo más amplio. En muchos aspectos, particularmente en su rechazo a llevar armas y por su afición a moralizar a los ciudadanos con anécdotas, se presenta el nuevo sheriff como un hombre de ideas, modesto funcionario del gobierno cuya comprensión de la ley contiene una visión de la sociedad que subvierte sutilmente el poder corrupto vigente. Ni siquiera las mejores de las anteriores películas izquierdistas sobre cowboys tienen un personaje así. Sus cautelosos estallidos de indignación y rabia cívica deberían considerarse como una defensa metafórica y orgullosa del New Deal, del antifascismo y hasta el último momento de un pacifismo manifiesto. Esta es de hecho la sublimación clásica del intelectual marxista en las películas de Hollywood, hecha con más frecuencia a través de la figura del médico maduro (o profesional postergado) con acento alemán e interpretado por Paul Lukas⁵⁴.

Las posibilidades de este notable personaje fueron captadas por un dotado y joven Jimmy Stewart, que acababa de rodar el guion de Sydney Buchman de Caballero sin espada y que seguía absorbo evidentemente en la considerable autoridad moral de aquel papel. Aunque Arizona está hecha conscientemente en clave de sátira, en particular sobre las habituales características argumentales del western (como cuando las mujeres de la ciudad cogen sus revolucionarios rodillos de cocina en el mismo momento que Destry acepta la necesidad de utilizar sus armas). Stewart representa su papel de una forma completamente clásica, al estilo campechano de Mr Smith.

Aun así, el auténtico héroe es el colectivo. Con un equipo de refugiados alemanes y simpatizantes izquierdistas estadounidenses, Pasternak estaba en apariencia preparado para llevar a cabo una ciudad mítica tan abarrotada de refugiados económicos que cubren desde el principio hasta el final cada rincón de la pantalla. En el saloon /cabaret que es el auténtico hogar de esta multitud, incluso durante una pelea homérica entre Dietrich y Stewart, prácticamente cada

escena contiene al menos cinco caras y con frecuencia hasta cincuenta, que llenan todas las esquinas del fotograma como lirios en un Monet. El sonido de la risa de esta multitud se convierte en la auténtica banda sonora de Arizona.

Muy pocas películas de la época han presentado la imagen de una reunión de personas honradas, no como una banda peligrosa, sino como la verdadera voz de la democracia de Estados Unidos. Arizona fue sin duda el primer largometraje de gran presupuesto en el que una cierta subjetividad colectiva sería presentada primero por las estridentes risas de la multitud, después en la acción emprendida por los hombres y luego reafirmada de forma desternillante por las mujeres cuya acción la convierte en una historia social, dejando al final el destino de los protagonistas a un lado, una nota al pie. Que algo nuevo se había puesto en marcha en el cine americano resultó evidente desde el principio, cuando la banda sonora cita con sarcasmo unos cuantos manidos compases de la música familiar de los wésterns juveniles y luego se cuela en la vida social de la escena, girando a través de la barra como los personajes vieneses en una comedia de coqueteo de Siegfried Geyer.

Llena de réplicas mordaces al estilo de Geyer (ahora salpicadas de jugo de tabaco en vez de pronunciadas por elegantes fumadores), es como si la sociedad vienesa hubiera viajado hasta Berlín para adquirir una palidez de cabaret y un sentido del humor apocalíptico antes de trasladarse al rústico Oeste. La coprotagonista Dietrich personificaba el espíritu con su melodía de apertura “See What the Boys in the Back Room Will Have” [Mira lo que tendrán los chicos en la habitación de atrás], tan estilizada o autocaricaturesca que se convirtió en una de las favoritas de las drag-queens de todos los tiempos, subrayando una curiosa conexión gay con la divertida, aunque muy diferente, El Mago de Oz (que llevó a ligar en los bares de los años cincuenta preguntando “¿Conoces a Dorothy?”)⁵⁵.

Gran parte de la magia de Arizona se debió a la buena suerte de contar con los derechos literarios y el talento del estudio, pero no fue una casualidad política. Pasternak en seguida reveló su inclinación por lo que los cínicos llamaron “La cursilería del Frente Popular” (y en algunos aspectos clave, sobre todo los judíos, precursor en la estilización de lo que otros cínicos, medio siglo más tarde, llamarían la “cursilería del Holocausto” del descendiente liberal Steven Spielberg entre otros): las películas prorrusas de los años de guerra, entre las que se encontraban los musicales El desfile de las estrellas, escrito por Lester Cole y Paul Jarrico, y Song of Russia [Canción de Rusia] (de Cole, Jarrico y Guy Endore). Arizona fue sencillamente la mejor de todas⁵⁶.

Quiero a este hombre (1941) de la MGM es otra de las joyas políticas desconocida del reinventado cine del oeste transformada en una obra de arte magníficamente armoniosa e irónica. Su principal guionista fue Marguerite Roberts, una escritora ya veterana que seguiría escribiendo una docena de años en la MGM como guionista para muchas de las estrellas más importantes. Ella se había destacado en el musical de camerinos Ziegfeld Girl (1941), la antifascista Escape [Huida] (1940) y sobre todo en Quiero a este hombre⁵⁷. Roberts y su tercer esposo, John Sanford, que escribía novelas marxistas, colaboraron por única vez, enfrentando los temas de lo que se ha llamado el wéstern de “forajidos”, contra el “wéstern de domador de ciudades”, en el lenguaje literario erudito habitual. Si Destry, el héroe vence a los criminales que imponen la injusticia dando el poder a la gente decente, en Quiero a este hombre el proscrito se enfrenta a los orígenes de la injusticia (muy especialmente los ferrocarriles) que alardean de ser agentes del progreso, diseccionando la corrupción del personaje del empresario y la esclavitud que ha impuesto al gobierno local⁵⁸.

Un poco de marginalidad sirve aquí de ayuda. El más corriente de los wésterns de proscritos, el ciclo de Jesse James, tuvo no menos de catorce largometrajes dedicados al famoso enemigo de los ferrocarriles. Estos incluyen una serie de la Republic escrita en colaboración por el futuro testigo amistoso Sol Shor y Man from Texas [El hombre de Texas] (1947), una película de pequeño presupuesto de Samba Productions, cuyo bandido con inquietudes sociales recupera a la esposa que le han arrebatado y canta melodías escritas por Earl Robinson⁵⁹. En Quiero a ese hombre, el astuto promotor Clark Gable utiliza su inteligencia y su encanto para apoderarse de la casa de juego de una pequeña ciudad del oeste, luego decide quedarse también con toda la ciudad, celebrando y ganando unas elecciones de alcalde y utilizando los impuestos de la gente para engrosar su imperio. Desde su punto de vista, el trato es más que justo. Al fin y al cabo, él devuelve al pueblo una parte del dinero de los impuestos en forma de escuelas y sanidad. Como responsable del gobierno, se da cuenta de que la gente tiene derecho a alguna clase de reducción (la mayoría de los funcionarios americanos no lo daban por supuesto). Cuando los ciudadanos se inquietan cada vez más e incluso se rebelan, él no vacila en llamar a su nuevo amigo el gobernador para que haga venir al equivalente a la Guardia Nacional para proteger su jugarreta, a pesar de que los caciques de la ciudad han utilizado a las autoridades y a la policía para anular los resultados de las elecciones y preservarse de las consecuencias indeseadas.

Quiero a ese hombre es casi tan sincera como lo sería Hollywood en relación con los problemas de clase y un análisis tan crítico sobre el verdadero carácter de los políticos y el gobierno como ningún otro wéstern. A diferencia de la crítica popular de la demagogia hecha reiteradamente durante la Guerra Fría (por primera vez en 1949 en la galardonada Todos los hombres del presidente de Robert Rossen), Roberts y Sanford fueron más adentro y más allá de los fáciles moralismos individualistas. Los gánsteres encantadores y sus socios a la cabeza del gobierno en Quiero a ese hombre no desprecian la democracia, como puedan hacerlo un fascista o siquiera un demagogo (cualquiera que sea su retórica); simplemente la consideran un inconveniente y la dejan a un lado sin más consideraciones.

Llevar más allá este concepto estimulante, desde la comercialidad de los guiones con relevancia social a la comprensión de por qué un buen guion era bueno desde el punto de vista artístico además de político –en cualquier género, los menos realistas son los más difíciles de analizar en términos familiares– exigía algo que la mayoría de los escritores de izquierdas de Hollywood solo intuían. Aquellas cuestiones parecen claras si acaso cuando se contemplan retrospectivamente. Pero no podían eludirse durante mucho más tiempo⁶⁰.

Quizá el manojo de comentarios modernistas críticos formulado por las mentes brillantes de Greenwich Village de la década de 1910 no podía haber sido refundido como teoría cultural de izquierdas hasta que un nuevo movimiento social tomara forma definitiva entre las generaciones posteriores de intelectuales estadounidenses. Sin duda el esquematismo estético del Partido Comunista (además del de sus competidores políticos con escasas excepciones) no logró promover los intentos críticos de los radicales y tampoco el esteticismo, una rica cultura literaria medio europea para contrarrestar al vulgar Homo Americanus cuyo peor exponente era Hollywood. Pero por enorme paradoja, fueron los intelectuales comunistas de Hollywood –que al principio actuaban a menudo con discreción y en la intimidad para examinar detenidamente las cuestiones a la vez que presentaban un frente público de consenso resuelto y completo– quienes estaban mejor situados para avanzar de acuerdo con las ideas de lo que los intelectuales modernos en sintonía con los anhelos de diversión de los americanos corrientes podían hacer y cómo podían hacerlo.

Desconocido para los izquierdistas americanos, Walter Benjamin, en sus escritos de finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, había advertido de la forma más asombrosa que era más probable que el material anónimo de la vida

diaria, sin excluir los avances tecnológicos, y no la “cultura” en el antiguo sentido edificante, sino también en el sentido de clase, desarrollara las posibilidades de la auténtica libertad. Como un Abraham Polonsky que tras la lista negra al recordar su niñez elogiaba “la cursilería, en la niñez, en los cuentos, en la basura de las novelas en rústica y en sentarse bajo las farolas”, Benjamin proponía que la humanidad pudiera dejar atrás “la tradicional, solemne, noble imagen del hombre, adornada con todos los sacrificios del pasado”⁶¹. Las descabelladas y festivas aventuras cinematográficas de finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, imprevistas y ni siquiera especialmente deseadas, señalaban a pesar de todo el camino hacia aquel fin.

Notas al pie

¹ Véase Dennis Dooley, “The Man of Tomorrow and the Boys of Yesterday”, en [Dennis Dooley y Gary Engle, editores, Superman at Fifty: The Persistence of a Legend \(Nueva York: Collier Books, 1988\), 19-34; “The Age of Wonder”, una entrevista con David Lasser, por Eric Leif Davin, en Fantasy Commentator 4 \(Otoño de 1987\), 4-25, y Frederick Pohl, “The Futurions”, Encyclopedia of the American Left \(Nueva York: Oxford University Press, 1997, segunda edición\), 251. Un agradecimiento personal a Pohl por la correspondencia sobre sus primeros días en la Liga de Jóvenes Comunistas.](#)

² [“Introducción” a la entrevista con Julian Zimet, por Patrick McGilligan, en Patrick McGilligan y Paul Buhle, Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist \(Nueva York: St. Martin’s Press, 1997\), 724.](#)

³ [The Big Tomorrow, de Lary May \(Chicago: University of Chicago Press, 2000\), es el defensor más reciente de este punto de vista.](#)

⁴ [Analizamos la obra de Nichols más adelante, en los capítulos 4, 5 y 6.](#)

⁵ [Se podría hacer una afirmación de más calado: que la escritura de Nichols influyó para que John Ford utilizara contenidos populistas en películas como Las uvas de la ira y Qué verde era mi valle, que no escribió Nichols. Véase May, The Big Tomorrow, capítulo 2, 54-100, para la mejor exposición de la visión del cine de la “década radical de 1930” que May no puede, sin embargo, apoyar en la base de la evidencia.](#)

⁶ [Véase David J. Skal, The Monster Show: A Cultural History of Horror \(Nueva York: W.W. Norton, 1993\), 94-114, y la crítica de The New York Times, Mordaunt Hall, “Reviews”, 5 de diciembre de 1931; véanse también los comentarios perspicaces sobre Frankenstein por el experto en cine negro James Ursini, en “Noir Science”, Film Noir Reader 2 \(Nueva York: Limelight Editions, 1999\), Alain Silver y James Ursini, editores, 226-27.](#)

⁷ [“Reflections of Guy Endore” \(entrevistado por Joel Gardner\), Programa de](#)

[Historia Oral, UCLA, 1964, 55.](#)

[⁸ David A. Cook, A History of the Narrative Film \(Nueva York: W.W. Norton, edición de 1996\), 295-96.](#)

[⁹ Denis Gifford, Karloff: The Man, The Monster, The Movies \(Nueva York: Curtis Books, 1973\), 44.](#)

[¹⁰ Skal , The Monster Show, 135-45.](#)

[¹¹ King of Paris \[Rey de París\] fue la novela más vendida de Endore. También escribió Babouk, una novela histórica sobre el levantamiento de los esclavos en el Haití del siglo dieciocho: Véase “Reflections of Guy Endore”, 57, 67-78. En El cuervo –basada solo de nombre en el poema de Poe y a cuyo guion hizo una contribución que no figura en los títulos–, el delincuente de poca monta interpretado por Karloff, a quien le promete una nueva cara el brillante pero enloquecido cirujano Bela Lugosi, que se ríe a carcajadas mientras Karloff, pistola en mano, dispara de forma patética a los espejos que le rodean cuando ve a la criatura desfigurada que le devuelve la mirada. A este momento de la película raro, auténticamente surrealista, le sigue la obsesión del doctor por una bella cantante \(cuyo número incluye un episodio casi increíble de evocación festiva a las fuerzas oscuras mediante la canción y el baile\), interpretados por Irene Ware.](#)

Las manos de Orlac – remake de Orlac Hande– era una fiel adaptación de la película muda de F. W. Murnau de 1924, con Endore como coguionista, y seguía la misma línea argumental. Esta vez, Peter Lorre es el genio, un cirujano humanitario (lo sabemos porque salva a niños de una vida de indefensión) que acude a cada representación de un drama de horror barato en el que la protagonista aparentemente torturada que expresa su dolor es una actriz teatral interpretada por Frances Drake. Esa agonía, vemos inmediatamente, es su éxtasis. La temporada teatral está a punto de acabar y él se entera de que ella va a abandonar el escenario para casarse y tener hijos. Lorre incluso acude a una recepción para la feliz pareja y aprovecha la oportunidad para besarla en los labios. Ella se da la vuelta con repugnancia y cierto miedo, pero poco después suplica al doctor que ayude a su esposo pianista, Colin Clive, al que un accidente había destrozado las manos. Lorre intenta darle las manos de un asesino ejecutado, y como en tantas películas de terror posteriores, la víctima se ve arrastrada por las compulsiones de partes del cuerpo aparentemente fuera de

control. Aunque su argumento es improbable, la película está brillantemente dirigida por Karl Freund, operador alemán refugiado, y Lorre, en su primera película estadounidense, ofrece una vigorosa interpretación. Él mismo, como refugiado antifascista con inclinaciones de izquierdas, además de famoso depresivo y bebedor compulsivo (a menudo con Humphrey Bogart), Lorre continuaría representando el mismo papel repetidas veces, aunque de forma más tenue; sus ojos saltones, el centro de la narrativa visual cuando mira repetidamente desde detrás de las cortinas a Drake, extiende y transforma la mirada del Drácula de Lugosi, haciéndole a la vez más patético y más humano.

¹² Entre otras del mismo tipo, Horror en el cuarto negro, escrita por Henry Myers y el olvidado miembro de la lista negra Arthur Strawn, es elogiada con frecuencia por su moderación y por tanto por la interpretación de Karloff, una de las pocas apariciones posteriores a Frankenstein donde el actor de talento no parece tentado a sobreactuar. Ejercicio de duplicación medieval, la película presenta la diferencia de nobleza entre un hermano bueno y un hermano malo cuestionando esta y la misma idea de virtud. Rodada con el tipo de simbolismo visual de romances y ruinas que la literatura gótica había hecho su punto fuerte, Horror en el cuarto negro evocaba la fuerza de los pecados pasados para capturar a los malhechores que no pueden evitar las consecuencias. La historia original era de Strawn, cuyos títulos anteriores a la lista negra incluyen varias películas de ciencia ficción.

¹³ Skal, The Monster Show, 190-95. En la historia original, el personaje de Lugosi cometía suicidio después de revelar la relación incestuosa; los actores se plantaron cuando el director anunció el tramposo final, pero desde luego no intervinieron en la decisión última.

¹⁴ Más allá de la tumba (1941) –dirigida por el neófito Edward Dmytryk, que estaba destinado a ir a la cárcel como miembro de los Diez de Hollywood y luego se volvió contra sus antiguos camaradas–, con unas pocas innovaciones cinematográficas de género negro que suponían un avance sobre La marca del vampiro, era en su argumento e incluso más en sus diálogos un paso atrás hacia el horror efectista. Un científico interpretado por un Karloff muy humano, aparentemente racional y bondadoso, se obsesiona con la vieja idea espiritista de contactar con su esposa muerta. Derrocha sus ahorros y su considerable reputación en construir una máquina fantástica que teóricamente podía hacerlo realidad. Escondiéndose como un recluso con una antigua espiritista falsa (interpretada por la izquierdista Anne Revere), se precipita hacia su

autodestrucción. Dmytryk, *It's a Hell of a Life But Not a Bad Living* (Nueva York: Times Books, 1978), 53.

¹⁵ Home of the Brave fue la primera película importante de Robson, El tren de los espías, la última. Entre medias, Robson condujo varios vehículos para Paul Newman, incluidos Desde la terraza y El premio, con fuertes temas sociales y posibles contribuciones a la “lista gris”.

¹⁶ En realidad, Karloff pudo eludir el encasillamiento entonces y más tarde en Broadway, e incluso en televisión, donde Hanna Weinstein, que produjo The Adventures of Robin Hood, también produjo una temporada de Colonel March of Scotland Yard.

¹⁷ John Belton, The Hollywood Professionals: Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer (Londres: The Tantivy Press, 1974), 149-180; asombrosamente, este ensayo sigue siendo el único trabajo biográfico sólido sobre Ulmer, aunque George Lipsitz –que organizó un Festival de Cine de Ulmer en Houston durante la década de 1980, con la viuda Shirley Ulmer presente– tiene una aguda visión de conjunto del director en su Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture (Minneapolis: University of Minnesota, 1990), 194-207.

¹⁸ La completamente negra Moon Over Harlem [Luna sobre Harlem] (1939) era un melodrama típico del Frente Popular con un reformador enfrentado a los gánsteres. Véase Capítulo 7 sobre el cine de Ulmer en la década de 1940. Entre las películas posteriores más extrañas y más notables de Ulmer está The Naked Dawn (1955) [El amanecer desnudo], escrita por Julian Zimet (como “Julian Halevy”) y basada en un relato corto de Máximo Gorky. Es la película más perfecta de Ulmer y una de las más audaces, un inverosímil wéstern germano-ruso-yidish, situado en México, que compara la esperanza de amor y revolución con sus fallos comunes. Beyond the Time Barrier [Más allá de la barrera del tiempo] (1960), una película antinuclear con criaturas semihumanas víctimas de la radiación que amenaza en un futuro sombrío, fue seguida por Siete contra la muerte (1965), a partir de un guion de Dalton Trumbo, atacando alegóricamente la ocupación de Europa por parte de las cuatro potencias durante la Guerra Fría.

¹⁹ Véase, por ejemplo, Francesco Casetti, Theories of Cinema, 1945-1995 (Austin: University of Texas Press, 1996), traducido por Francesca Chiostrì y Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni, 168-69. Casetti interpreta aquí los escritos del crítico francés T. Kunzel durante la década de 1970.

²⁰ Véanse capítulos 5, 6 y 8 sobre la obra última de Pichel como director y crítico.

²¹ Véase Capítulo 6 y AFI Catalogue, Feature Films, 1931-1940 II (Berkeley: University of California Press, 1994), 1298-99.

²² En 1940, Pichel hizo la curiosamente espiritual *Earthbound* [Destino a la Tierra], escrita en colaboración con John Howard Lawson (basada en un relato corto de Basil King). Cuando una pareja parisina comienza unas vacaciones en la montaña, un extraño anciano suplica al marido Warner Baxter que considere los mecanismos del destino, advirtiéndole que su propio tiempo en la tierra es limitado. Después, el personaje de Baxter es asesinado por una ex amante celosa y su fantasma protege a su viuda de una conspiración. Cuando acaba la película, abandona la tierra por última vez, con el minúsculo fantasma de un pájaro muerto en la mano. Hecha como película muda en 1920, apelaba a los instintos morbosos de las audiencias que temían con razón que se avecinaba lo peor.

²³ Harold Meyerson y Ernie Harburg, *Who Put the Rainbow in the Wizard of Oz?* Yip Harburg, Lyricist (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 119-160.

²⁴ “Abraham Polonsky”, entrevistado por Paul Buhle y Dave Wagner, en *Tender Comrades*, 493.

²⁵ Véanse las observaciones de Mijail Bajtin, en *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), traducido por Caryl Emerson, 128-35.

²⁶ Hermano pequeño de Herman J. Mankiewicz y, como su hermano, corresponsal del *Chicago Tribune* en Berlín antes del ascenso de Hitler, Joseph comenzó al final de la era del cine mudo y dio el do de pecho desde el principio dentro del nuevo sistema. Más recordado como director (comenzó sustituyendo a un achacoso Lubitsch en la izquierdista *El castillo de Dragonwick* en 1946), sus películas incluyen varios títulos con conexiones de izquierdas: *Escape*, *Operación Cicerón*, y con Sydney Lumet, *King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis* [King: una historia filmada... De Montgomery a Memphis]. Como productor trabajó aún más a menudo con izquierdistas: *El ángel negro*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *Canción de Navidad*, *Historias de Filadelfia*, *La mujer del año* y *Reunión en Francia*.

²⁷ Myers proporcionó también la idea de la historia de Merry Go Round of 1938, escrita por Monte Brice y A. Dorian Otvos, con Bert Lahr, entre otros, en un vodevil romántico. La información y nuevas perspicaces observaciones sobre Myers nos han sido proporcionadas con la máxima amabilidad por su prima (también futura integrante de la lista negra) Norma Barzman.

²⁸ El swing del profesor, hecha por la independiente Conn Features de Maurice Conn, presentaba como protagonista al cómico del show radiofónico de Eddie Cantor, Pinky Tomlin, como el profesor. Jerry Chodorov hizo el guion para la producción de una calidad excepcionalmente baja de la primera película de Hollywood de Olsen y Johnson (cuyo éxito teatral Loquilandia tenía un cierto atractivo de los Tres Chiflados). All Over Town [Todo sobre la ciudad] adolece de una conspiración muy manida, pero tiene a un amargado Ben Blue y muchos momentos sumamente extraños, algunos de los mejores de ellos con Sally, la Foca Parlante.

²⁹ Es reseñable que la reposición más notable de El hotel de los líos también supuso el debut del liberal Jack Lemmon en Broadway, compartiendo protagonismo con dos integrantes de la lista negra, John Randolph y Stanley Prager, y dirigida por otro miembro de la lista negra, el antiguo guionista Mortimer Offner. Edwin Brommer, The Encyclopedia of the American Theater 1900-1975 (San Diego: A.S. Barnes, 1980), 402.

³⁰ A Boretz se le concedieron los títulos de adaptación para La princesa y el pirata y el guion en colaboración de Rumbo a Oriente. Abraham Polonsky sugeriría más tarde que él había propuesto el personaje que Danny Kaye mantuvo a lo largo de la mayor parte de su carrera como actor, el del tipo insignificante con mucho carácter o aparentemente cobarde.

³¹ Cuando comienza la película, está en marcha una conjura en Roma y en Berlín (curiosamente, ya bajo los bombardeos: la película se estrenó en agosto de 1941) para acabar con una peligrosa película (El mundo en llamas) que está siendo rodada en Hollywood. Douglas Fairbanks, Jr., está genialmente iconoclasta como productor megalómano que intenta terminar su película y atraer la atención a su estreno con planes de publicidad escandalosos, desalentado pero no completamente derrotado por estrellas narcisistas, escritorzuelos de estudio y villanos nazi-fascistas. En uno o dos años, los críticos dirían que los espías alemanes e italianos que aquí aparecían eran casi adorables en su estupidez. El ritmo de los gags de World Premiere (el león que se escapa; el centro de la

ciudad con la muchedumbre dando una serenata absurda a una estrella que no aparece; la copia de una película robada lanzada de forma improbable entre dos trenes que se cruzan, etc.), aunque menoscabado por una dirección y un montaje irregulares, hacían una película que fácilmente podía haber sido mejor pero, con muchas limitaciones, todavía tenía momentos hilarantes.

³² En Bowery Blitzkrieg, Leo Gorcey, el más atractivo de los chicos, se ha decidido a dejar atrás la vida de delitos y atracos de baja estofa para convertirse en campeón de boxeo. Esta esperanza está condenada, pero cuando los gánsteres del vecindario intentan arrastrarle de nuevo a su nivel, encuentra a un policía duro (antiguo miembro de una banda, interpretado por Warren Hull) y a una dama de la asistencia social (Charlotte Henry) que se aproximan a los granujas del vecindario como él para redimirlos. La mansión de los espíritus, el primer guion de Foreman, muestra a Bela Lugosi inclinándose hacia la sátira de sí mismo como un mago (y colaboracionista nazi) confundido con un asesino en serie cuando los chicos pasan la noche en su supuesta casa encantada.

Endfield nació en Pennsylvania, pero durante sus años de exilio se libró adrede de críticos y eruditos cinematográficos al describir sus orígenes sudafricanos. Educado en Yale y en la New Theatre League, en Nueva York, enseñó teatro y produjo para la escena, sirvió en el Army Signal Corps y se estableció en los márgenes de la industria con las películas de los Bowery Boys y de Palooka antes de hacer varias apreciadas películas de género negro analizadas en el Capítulo 8. En un exilio británico posterior a 1950, primero escribió con pseudónimo y luego se reveló como director. Formó una compañía productora con el actor galés Stanley Baker e hizo películas de una considerable variedad de géneros.

³³ Películas con guiones típicos de Burton como Henry Aldrich for President [Henry Aldrich, presidente] (1941), Henry Aldrich, Editor [Henry Aldrich, director] (1942) y Henry Aldrich Haunts a House [Henry Aldrich hechiza una casa] (1943), tenía a la estrella adolescente Jimmy Lydon ganando concursos, escenificando hazañas o buscando llamar la atención de cualquier forma para ganar los favores de una novia potencial, pero de hecho cayendo de cabeza en la humillación. La serie llegó a las nueve películas, con Burton de guionista, solo o en colaboración en todas menos dos, y en todas ellas, con Lydon de protagonista. La última película de Andy Hardy, Los romances de Andy Hardy, conocida como Uncle Andy Hardy [Tío Andy Hardy], tenía una base argumental hecha por otro futuro integrante de la lista negra, Howard Dimsdale.

³⁴ Penny Singleton, que interpretó a Blondie, es más recordada por su posterior papel de líder sindicalista de las Rockettes del Rockefeller Center en la huelga de 1960.

³⁵ Hal E. Chester, que produjo la serie para Monogram, alcanzó la fama en el Reino Unido como empresario cinematográfico de comedias gamberras, incluida Escuela de pringaos, escrita pero no firmada por otro miembro de la lista negra americana, Frank Tarloff. El escritor más frecuente de la serie Palooka fue Henry Blankfort, primo de un guionista cinematográfico izquierdista de más éxito y futuro testigo amistoso, Michael Blankfort. Henry tuvo una docena de títulos de crédito surtidos en comedias y dramas de bajo presupuesto, aunque su mayor orgullo era su obra teatral –pero también escribió una de las joyas no recordadas del cine negro, The Underworld Story [El grito ahogado, título en Argentina] (1950).

³⁶ Lees y Rinaldo también escribieron lo siguiente para Benchley: A Night at the Movies [Una noche en el cine], How to Be a Detective [Cómo ser un detective], How to Start the Day [Cómo empezar el día], How to Train a Dog [Cómo adiestrar un perro], An Evening at Home Alone [Una tarde solo en casa] y An Hour for Lunch [Una hora para comer], junto con más de una docena de cortos, incluidos los cortos deportivos de Pete Smith con cierto grado de instrucción real, consejos de seguridad para aficionados –y abundantes apartes cómicos–. Irónicamente, aunque Lees y Rinaldo se enfrentaron a la lista negra, su documental patriótico por las libertades civiles, The Flag Speaks [La bandera habla], hecho mucho antes para el Departamento de Cortos, se seguía proyectando en las clases de educación cívica en los institutos.

³⁷ Entrevista con Robert Lees por Paul Buhle y Dave Wagner en Tender Comrades, 420-23.

³⁸ Chris Costello, la hija del actor, con Raymond Strait, Lou's on First: a Biography (Nueva York: St. Martin's Press, 1981), 62-75. Con cierta vergüenza, la autora nominal (o quizá su amanuense) describe la ardorosa simpatía de su padre por Joe McCarthy y el ferviente apoyo a la lista negra, pero ni siquiera menciona a Lees y Rinaldo. De todos sus guionistas, puede que los cómicos solo tuvieran una estrecha relación personal con el veterano escritor de gags John Grant. Grant, aunque nunca había estado especialmente politizado, rompió con Costello a comienzos de la década de 1950 antes que firmar el juramento de lealtad contra los rojos que el cómico mismo hizo circular en los estudios en los

que trabajaba.

³⁹ “Comedy”, manuscrito inédito de Robert Lees [¿1980?], amablemente prestado a Paul Buhle por Lees y extraído de conferencias dadas en diversos locales de encuentro de Los Ángeles desde los días del Centro de Educación Política en adelante.

⁴⁰ El pequeño fenómeno consigue el mismo objetivo más directamente separando a los dos, situando a Lou como un paleta y aspirante a vendedor que se interesa por los métodos de venta basados en la investigación motivacional y luego balbucea continuamente cuando Abbott, ejecutivo sin escrúpulos, intenta manipularle.

⁴¹ Entrevista con Lees por Buhle y Wagner, 1998; manuscrito inédito de Lees, “Comedy”. Howard Dimsdale escribió o colaboró en Abbott y Costello contra el hombre invisible, Abbott y Costello contra Dr. Jekyll y Mr. Hyde y Abbott y Costello contra el capitán Kidd, pero su mejor obra, aparte de una contribución al guion de Fuego de juventud, fue seguramente The travelling saleswoman [La viajante de comercio] (1949) para Joan Davis, que enseguida iba a convertirse en la estrella de una cadena de televisión de segundo orden (es decir, Dumont), que extraordinariamente dio a la novata Television Writers of America (TWA) (Escritores de televisión de América) un convenio colectivo para el Joan Davis Show. Al negarse a que sus miembros se sometieran a un juramento de lealtad, la TWA fue obligada a retirarse del negocio. Véase “Interview with Dick Powell”, en From the Knights of Labor to the New World Order: Essays on Labor and Culture, de Paul Buhle (Nueva York: Garland Publishers, 1997), 239-48.

⁴² Lees terminó en el cine, aunque continuó desplegando su talento para la adaptación de forma irregular durante décadas en Alfred Hitchcock presenta, Lassie, Flipper y Daktari. Rinaldo no volvió a trabajar de forma comercial, aunque circularon rumores de sus guiones de las películas de Los tres chiflados.

⁴³ Los escritores izquierdistas y sus aliados como Dick Powell seguían trabajando por el momento en los temas familiares, de servicio militar, obreros y sobrenaturales, en una variedad de estos programas nuevos (incluido el mejor de ellos, You’ll Never Get Rich [Nunca te harás rico], también conocido como El Show de Phil Silvers; el más imaginativo, Topper, y el más proletario, The Life of Riley [La vida de Riley]). Pero el marco para la comedia se había estrechado de una forma decisiva. Jarrico escribió para Phil Silvers (a quien había

“descubierto” para Tom, Dick and Harry, y que siguió siendo solidario con sus compañeros izquierdistas; algunos dijeron que el padre de Silvers había sido socialista) y para Nat Hicken, productor de You’ll Never Get Rich y Car 54, Where Are You? [Coche 54, ¿dónde estás?], que utilizó a todo tipo de integrantes en la lista negra en sus programas. Frank Tarloff, el integrante de la lista negra con más éxito como guionista de televisión (y amigo íntimo de Carl Reiner), produjo decenas de guiones con pseudónimo y con su propio nombre para El show de Danny Thomas y El Show de Dick Van Dyke. Véase , para un debate fructífero sobre escritura en radio y televisión, “Frank Tarloff ”, entrevistado por Paul Buhle en Tender Comrades, 648-50.

⁴⁴ Rancho Grande (1940) de la Republic comienza con unos niños mexicanoamericanos cantando el clásico regional que da nombre a la película, acompañados por Gene Autry. El argumento actual, según una historia escrita en colaboración por Connie Lee, presenta a un hermano novato y a una hermana que heredan el rancho en el que Gene es capataz y el previsible intento de los malhechores (dirigidos por un abogado) de sabotear los canales de riego. Pero la protagonista femenina, en el proceso de abandonar su nostalgia de Manhattan por el Oeste y Gene, actúa como madrina de una recién nacida chicana mientras un solemne sacerdote mexicano-americano da la homilía. El tratamiento bordea la condescendencia, pero no hay rastro de racismo: los chicanos son parte del personal honesto y trabajador del rancho (organizado casi de forma cooperativa). La película acaba con todos los peones del rancho y la novia de Gene apoyándole mientras canta “Rancho Grande”, cabalgando y regocijándose en la vida del cowboy moderno.

⁴⁵ En una fantasía histórica bastante exagerada, los Mesquiteers están a punto de ser ahorcados cuando la protagonista femenina casi consigue darle la información al presidente Garfield –¡un momento después es asesinado!–. El sheriff, un aliado secreto, ha “disparado” a los acusados de asesinato con cartuchos de fogeo. Véase la crítica favorable en “The Night Riders”, Variety, 5 de abril de 1939. El desierto de la muerte, estrenada más tarde aquel mismo año con una serie de apariciones de Wayne, incluso planteaba el desarrollo rural contra las exigencias urbanas. Esta vez, los Mesquiteers, buenos agentes del gobierno federal, ponen de acuerdo a los granjeros en la creación de una presa y son más listos que los políticos que habían privado a los colonos de los beneficios del riego. Night Riders [Jinetes nocturnos] (1939), descrita por Variety como la mejor tentativa de Stanley Robert (y de la coguionista Betty Burbridge), presenta a los Mesquiteers defendiendo a los rancheros expulsados

de sus haciendas por una falsa concesión de tierras, respaldando así la conducta de un Robin Hood moderno que hace una guerra de guerrillas contra el magnate de las tierras para desenmascarar las falsas reivindicaciones y recuperar sus tierras.

⁴⁶ FBI Surveillance Files, Rollo 5, LA-100572, 37.

⁴⁷ Véase Capítulo 5, para las actuaciones de Michael Wilson como Hopalong Cassidy a comienzos de la década de 1940.

⁴⁸ Véase “The Parson of Paramint”, AFI Catalog: Feature Films, 1941-1950, II (Berkeley: University of California, 2000), 1819, y “TMP”, “At the Roxy”, New York Times, 26 de julio de 1941. Bernard F. Dick, Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten (Lexington: University of Kentucky Press, 1989), 123, tiene una interpretación conmovedora basada en el papel de Scott.

⁴⁹ Julian Zimet, “Regarding the Horse Opera”, The Screen Writer, 18.

⁵⁰ Este discurso y las críticas comunistas dogmáticas sobre él han sido analizados con frecuencia en volúmenes y ensayos sobre las “guerras literarias” de la década de 1930, pero Michael Denning arroja nueva luz sobre su importancia en The Cultural Front: The Laboring of Culture in the Twentieth Century (Nueva York: Verso, 1996), 102-104.

⁵¹ Burke siguió diciendo que el intelectual de clase media “toma interés por todos los campos imaginativos, estéticos y especulativos que puede abarcar –y en esta amplitud de sus preocupaciones entreteje una actitud general de simpatía por los oprimidos y de antipatía por nuestras instituciones opresoras”–. Citado en Denning, The Cultural Front, 103.

⁵² La “historia”, de hecho una adaptación, fue atribuida a Felix Jackson. Las cualidades casi sobrenaturales de Destry ya estaban en el original literario, como sugería Richard W. Eutlain en su introducción a la edición de 1979 de Destry Rides Again (Nueva York: The Gregg Press, 1979), viii.

⁵³ “Testimony of Gertrude Purcell”, Hearings, Infiltration of Communist Activities in the Los Angeles Area, Part 4, 7-8 de abril de 1953 (Washington: Government Printing Office, 1953), 812.

⁵⁴ El grupo de producción participante estaba lleno de exiliados antifascistas,

aunque no exactamente marxistas, incluido el productor Pasternak, que había nacido en un rincón de Transilvania, Hungría, en lo que entonces formaba parte del imperio Austro-Húngaro.

⁵⁵ También hubo otros toques sexuales. La Oficina Hays exigió que se omitiese una frase casi al final: “Hay oro en aquellas colinas” que Dietrich murmuraba mientras se metía monedas de oro en el escote. La Universal accedió a quitar la frase, pero reapareció en una copia exhibida en Nueva York, para deleite del público y posterior vergüenza de la industria. Véase American Film Institute Catalog, Feature Films, 1931-1940, I (Berkeley: University of California Press, 1993), 491.

⁵⁶ La secuela de la Universal En la vieja California, escrita en colaboración por Purcell y Frances Hyland, tenía un interesante argumento sobre el humanitario farmacéutico de Boston John Wayne dominando una ciudad del Oeste al curar un brote de fiebre amarilla en un campamento minero cercano, mientras se debatía entre una sincera aunque evidentemente curtida chica de una sala de fiestas y una niña bien muy mona. Otra película de la Republic que fue una secuela política más exacta de Arizona fue Rutas infernales (1940), con John Wayne maltratando una línea argumental New Deal (aunque sin gracia) de refugiados polvorientos que se trasladan con determinación a Oregón para llevar a cabo una vida de comunidad revitalizada.

⁵⁷ Para conocer más de la historia de Margaret Roberts y sus películas antifascistas, véase el Capítulo 5. Ziegfield Girl fue escrita en colaboración con Sonia Levien, la mujer guionista de la época de más éxito en Hollywood.

⁵⁸ Véase Richard Slotkin, Gunfighter Nation (Nueva York: Maxwell- MacMillan, 1992), 379.

⁵⁹ La serie Adventures of Frank and Jesse James [Aventuras de Frank y Jesse James] (1949) presenta a los hermanos fuera de la cárcel y reformados, pero chantajeados por un banquero para que cooperen en otro asalto. Después de mucha acción repetitiva –más que en un wéstern medio– son más listos y superan a sus poderosos enemigos, demuestran a los escépticos que la rehabilitación de los forajidos es posible y recuperan su buen nombre en el proceso. Shot compartió títulos de crédito con otros tres guionistas como en sus otras series de la Republic. Aunque en Man from the West [El hombre del Oeste] no se invoca específicamente a Jesse James, la tradición es inconfundible en el

antiguo salteador de caminos que promete su reforma a una esposa que ya no aceptará su destino y entonces se verá a sí mismo manipulado por banqueros sin escrúpulos hasta que pueda dar el heroico paso que limpiará por fin su nombre. Robinson fue conocido por escribir “Balada para los americanos”, recuperada de un espectáculo del Teatro Federal cancelado por el congreso, cantada por Paul Robeson en la radio y adoptada por el Partido Republicano para su convención de 1940. Se hizo más popular durante la guerra que la versión de Kate Smith de “Dios bendiga América”. Más tarde, Robinson fue incluido en la lista negra.

⁶⁰ Véase el capítulo 6 para el análisis completo de los problemas.

⁶¹ Walter Benjamin, *Selected Writings*, II, 1927-1934 (Cambridge: Harvard University Press, 1999), traducido por Rodney Livingstone et al., edición hecha por Michael W. Jewnnings, Howard Eiland y Gary Smith; Polonsky, citado en David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film* (Nueva York: Morrow, 1981), 479.

Capítulo 4

¿Éxito a cualquier precio? El cine del New Deal y el marketing del Frente Popular

Se describe a veces *The President's Mystery* [El misterio del presidente] (1936), escrita por Lester Cole y Nathanael West, como un ejemplo del cine más “político” que la izquierda de Hollywood podía conseguir que aprobaran la Oficina Hays y los jefes de los estudios durante la Depresión¹. Se le considera más bien una transición desde la época en que se llamaba a las puertas de la coalición Roosevelt a otra en la que se proporcionaron algunas de las principales obras del Frente Popular. Que la transición la hiciera de forma casi inconsciente y a menudo en largometrajes de género ínfimo guionistas que simplemente hacían su trabajo era bastante notable. Que muchos de estos guionistas se encontraran tan solicitados poco después habría sido inimaginable. Incluso otros que acababan de llegar a Hollywood pudieron encontrar trabajo con facilidad mientras el espíritu de la época mudaba de la incertidumbre de la Depresión al antifascismo y la guerra. Ignorados con anterioridad (excepto en los casos en que se demostraba su éxito comercial), cuando no considerados políticamente peligrosos para los beneficios de la industria, los guionistas se habían vuelto taquilleros y quizá incluso necesarios.

Los orígenes de *The President's Mystery*, salvo por un detalle presidencial, son completamente anodinos. La Republic, que ocupaba una posición estratégica entre la Poverty Row y los grandes estudios, fue creada (por decirlo con suavidad) sin ninguna pretensión de arte cinematográfico serio o expectativas de galardones de la Academia. Un antiguo ejecutivo de American Tobacco Company montó un laboratorio fotográfico durante la década de 1920; en 1935, se fusionó con dos estudios B insignificantes, Mascot Films y Monogram, formando Republic Studios. Allí, trabajando con presupuestos escasos y sin estrellas muy conocidas, las series de misterio y wésterns y con más frecuencia aquellas producciones mediocres que *Variety* llamaba “actioners”^{*} se podían rodar en una semana por menos de treinta mil dólares. La Republic, lo más opuesto a la vanguardia, cultivaba satisfactoriamente las cualidades

conservadoras y calculaba el potencial censor de sus mercados principales, en la mayor parte de las pequeñas ciudades del medio oeste, sur y suroeste.

Pero en 1935, la Republic necesitaba con mucha urgencia más películas de misterio para completar sus previsiones anuales. Los ejecutivos del estudio recurrieron a una fuente de lo más insólita, un guionista sin éxito de la MGM llamado Lester Cole. La Republic le ofreció 200 dólares por semana para que dejara a los grandes. El productor moderadamente progresista del estudio, Burt Kelly animó a Cole para que escribiera *Hitch Hike Lady* [La dama del autostop] (1936), una combinación de película de carretera de la Depresión y comedia musical sobre una mujer que piensa que ha heredado un naranjal en California y corre toda clase de aventuras al conducir de Nueva York a California mientras que se ve relacionada con personajes estafalarios, artistas del timo y gánsteres a lo largo del camino. Para la Republic esto era calidad y la película consiguió dinero. Cole convenció al estudio para que contratara a su amigo Nathanael West, el novelista de humor negro que consiguió seguir trabajando, pero que no tuvo demasiada suerte en Hollywood.

Durante los primeros meses de 1936, los directores de la revista *Liberty* propusieron por casualidad a Franklin Roosevelt que si daba la idea para una historia de misterio a la revista, los editores contratarían a un escritor y lo llamarían “El misterio del Presidente”. Con una campaña de elecciones en ciernes que muchos estaban convencidos de que perdería, parece que realmente a Roosevelt se le ocurrió una idea (quizá de la vida real, o de las fantasías de un experto) sobre un abogado de empresa que pierde la ilusión por su vida y desaparece. La serie por entregas de *Liberty* que salió de aquello, escrita por media docena de escritores, fue un embrollo literario. Pero el productor de Cole reconoció que era algo bueno (y barato, con la opción a 2.000 dólares) en cuanto lo vio. Cole y West, ayudados por un director comprensivo, Phil Karlson, se dispusieron a describir una ciudad industrial con terribles problemas, con trabajadores desempleados que se reorganizan y se unen a los agricultores para combatir a los banqueros –y, poniendo en práctica las implicaciones de “el programa Roosevelt” que era, poner a trabajar de nuevo a los Estados Unidos”².

De la trama solo se conserva la inevitable posición central del elemento romántico. Henry Wilcoxon, como el abogado de Wall Street que presiona para bloquear una medida New Deal que facilitaría que las fábricas cerradas se convirtieran en cooperativas, desaparece cuando su esposa adúltera es asesinada. Aparece en una pequeña ciudad donde conoce a la hermosa hija del propietario

de una fábrica de conservas clausurada (interpretada por Betty Furness), y en una reunión urgente de la ciudad muestra su cambio de opinión: diseña la solución a la crisis de bancarrota local. Juntos, los dos movilizan a los ciudadanos para una reapertura conjunta con los trabajadores y los agricultores aunando sus esfuerzos en la producción buscando la utilidad en lugar del beneficio. En los Estados Unidos de la vida real los banqueros estaban de hecho cerrando aquellas fábricas y no era un gran esfuerzo imaginarles enviando matones para fomentar disturbios que provocasen la represión y terminar eficazmente con cualquier experimento. Tras un dramático enfrentamiento, por supuesto, todo se resuelve, incluido el misterio del asesinato y con él el problema de cómo se juntarán el chico y la chica.

Según algunos recuerdos sospechosamente apócrifos de Cole, el propietario de la Republic, Herbert Yates, de ordinario indiferente a todo a excepción de lo fundamental, echó un vistazo a la película y ordenó que “esta porquería del rojo de Roosevelt” fuera arrinconada si no para siempre, al menos hasta después de las elecciones. El mini magnate había invertido 200.000 dólares en el republicano Alf Landon y no tenía ninguna intención de poner en peligro sus propios intereses, ni como particular ni como miembro de la clase capitalista. Cuando Roosevelt ganó de forma arrolladora, la película apareció como era de esperar, consiguió bastante dinero e incluso obtuvo algún elogio de la crítica. Fue un éxito en más de un sentido. En el plazo de un año, Kelly se había trasladado a la Universal y se había llevado con él a Cole³. Lester Cole no estaba destinado a ser ni un tremendamente bien pagado Dalton Trumbo ni un tremendamente artístico Ring Lardner, Jr. Pero como el más prolífico de todos los rojos de Hollywood (según sus contemporáneos poseía también el ego más grande de todos), resultó capaz de producir guiones a un ritmo inhumano, espectacularmente cercanos dramática aunque no políticamente a lo que los estudios pensaban.

Hijo de un cortador de ropa judío polaco, Cole (nacido Cohen) creció en un peligroso vecindario de los barrios bajos pero también en una atmósfera familiar socialista. Podía recordar a su padre en una tribuna, llamando a la sindicalización y al voto por los candidatos del Partido Socialista. Tras el divorcio de sus padres, su madre se casó con un modesto pequeño comerciante de ropa y el joven Lester casi rompió el corazón de su madre al abandonar la digna senda de la educación universitaria y una profesión para buscar el éxito en el mundo del espectáculo. Trabajó amistad en una librería de Hollywood con un periodista británico con inclinaciones izquierdistas que le procuró sus primeros contactos. Después de

una serie de trabajos como obrero e intentos teatrales fallidos, trabajó como lector de guiones y se introdujo en el estrellato, aunque en ninguno con demasiado éxito⁴.

Sus intentos más interesantes en los años inmediatamente posteriores al *The President's Mystery* desembocaron en una curiosa mezcla de historias⁵. *Sinners in Paradise* [Pecadores en el paraíso] (1938), dirigida por James Whale (procedente de una historia original de Harold Buckley, que colaboró en el argumento con Cole y Louis Stevens), que cuenta cómo ocho pasajeros estadounidenses que viajan en un pequeño avión consiguen sobrevivir a un aterrizaje de emergencia en una isla desierta del Pacífico. Cada uno tiene una buena razón para abandonar su casa: una heredera que ha dejado atrás una huelga en sus fábricas de Detroit (casi con seguridad una alusión a la famosa huelga Flint del año anterior); un gánster y su chica que huyen de la ley; dos vendedores de armas y el beato senador al que están presionando; una enfermera que huye de su marido y una matrona que iba a visitar a su hijo en Shangai. Rápidamente se dan cuenta de que solo pueden sobrevivir a través de la cooperación –una lección que el senador es especialmente reacio a aprender–. La dueña de la fábrica se declara en huelga contra el trabajo que le asignan mientras que aprende a sentir simpatía por la clase trabajadora y los demás asimilan diversas lecciones sobre la necesidad de comprometerse en un cambio positivo.

La casa de los siete tejados (1941) podría ser descrita como la más social de las adaptaciones cinematográficas de las obras de Nathaniel Hawthorne y era de Cole solo. Bordando sobre las hebras radicales en el original –la corrupción de la riqueza personificada en la frase “¡Bebe mi sangre, John Marley!”–, Cole transformó al protagonista, Holgrave (interpretado por Vincent Price, que solo rara vez pudo representar sus propios instintos progresistas de la vida real), en un ardiente abolicionista, y a su bestia negra en un tratante de esclavos radicado en el Norte. Este Holgrave subrayaba los frutos de la maldad familiar, una historia de explotación e iba a prisión antes que abjurar de su reivindicación del mejor aspecto de la legalidad política americana. Aunque se perdieron bastantes cualidades literarias, se ganó mucho en el proceso. Según el relato de Cole, los ejecutivos acusaron al productor Kelly y a Cole de introducir radicalismo en la película, una acusación no del todo falsa. Pero la película no era más radical que los propios sentimientos de Hawthorne, otro caso en el que los rojos de Hollywood fueron más fieles al intento original de lo que lo serían probablemente otros guionistas⁶.

Among the Living [Entre los vivos] (1941), sometida a la feroz censura de la Oficina Hays, sería considerada a pesar de todo una de las narraciones más radicales (también góticas) del cine anterior a la guerra. Al comienzo, mientras se celebra el entierro del hombre más rico de una ciudad textil del sur, los obreros de la fábrica se quedan fuera del cementerio y recuerdan su brutalidad. El protagonista, hijo del hombre muerto, ha regresado desde el norte después de veinticinco años y rápidamente se da cuenta de que su hermano gemelo (ambos interpretados por Albert Dekker) del que le habían dicho en su juventud que había muerto, sigue vivo, es deficiente mental y ha sido escondido con la ayuda de un anciano cuidador negro. La verdad oculta tras la historia es más impactante. Su hermano había protegido a su madre de las palizas del malvado patriarca capitalista. Un crimen, falsas acusaciones, un conato de linchamiento por una muchedumbre de campesinos blancos (la Junta de Nueva York de evaluación consideró esta escena particularmente inaceptable, temiendo exportar una película que conllevaría el descrédito de las supuestas tradiciones americanas de justicia), y algo de melodrama por duplicado completaban la trama, pero las cuestiones de clase y otras que insinuaban la decadencia de la sociedad sureña de la época sobrevivieron a la censura.

Cole había comenzado a escribir lo bastante pronto como para sufrir la profunda desilusión de un Ornitz o un Wexley. Pero sumamente concienzudo y sin ningún éxito literario ni teatral con el que comparar su carrera en Hollywood, siguió adelante hasta sus auténticos momentos de triunfo después de 1940. Resultó por casualidad que las películas bélicas se adaptaban perfectamente para su escritura orientada a la acción.

Entretanto, The President's Mystery había creado el marco idóneo para lo que podía describirse como un amanecer del drama social, al estilo Hollywood. Entre las otras películas que los escritores izquierdistas produjeron en 1936, se podían citar El Cuervo; Craig's Wife [La mujer de Craig]; la muy elogiada La tragedia de Louis Pasteur (dirigida por William Dieterle, con contribuciones de Sydney Buchman); Viviendo en la luna y Suzy (ambas del equipo de Dorothy Parker y Alan Campbell); Intriga infame de Dalton Trumbo y una veintena de comedias y misterios de bajo perfil. El año siguiente vio entre otras La pícara puritana de Buchman, Dead End [Calle sin salida] de Lillian Hellman, La mujer marcada y They won't forget [No olvidarán] (ambas de Robert Rossen), Ha nacido una estrella de Parker y Campbell, Stella Dallas de Gertrude Purcell y un mayor número de películas B de todas las clases. Estas ofertas constituyeron los pobres comienzos de una fiebre desde 1938 en adelante, alimentado por la creciente red

de contactos personales, la demostración cada vez mayor de talento por los guionistas de izquierdas y, por encima de todo, la sensación emergente en la industria de que los aficionados al cine querían ver la clase de películas que estos guionistas escribían.

Que el Hollywood de los últimos años de la década de 1930 y de los primeros de la década de 1940 –dejadas a un lado las películas clave antifascistas y relacionadas con la guerra para un análisis posterior– satisficiera una promesa de géneros anteriores es bastante fácil de demostrar en un solo caso. Katharine Hepburn, la protagonista llena de carácter pero también vulnerable de *Sangre gitana* (1934) y *Alice Adams* (1935), ambas escritas en parte por Mortimer Offner, floreció de forma tan magnífica en manos de otros escritores de izquierdas en *Vivir para gozar* (1938), *Historias de Filadelfia* (1940) y *La mujer del año* (1942) que nada de lo que hizo en adelante pudo aproximarse a estos logros.

Las películas de mujeres con aquellos guionistas tuvieron versiones más ricas y a menudo elaboradas con más sensibilidad que las escritas por guionistas corrientes⁷. Las películas policíacas se beneficiaron menos de los préstamos teatrales, pero mejoraron mucho a medida que ganaban complejidad social y un mayor desarrollo de los personajes. Las películas históricas se convirtieron a menudo en algo más que obras de época. Incluso las películas de niños, en particular las de animales cariñosos, evolucionaron desde los dispersos comienzos y la explotación sentimental a interpretaciones serias, memorables, de personajes infantiles en temas sociales. Desde el punto de vista de los guionistas de inclinaciones izquierdistas, este fue el principio de la verdadera Edad de Oro de Hollywood y duró algo más de una década, manchada en su fin por el negro.

De los años 1936 a 1939 databa también la conclusión de las prolongadas negociaciones que aceptaron al gremio de guionistas SWG y al gremio de actores SAG como organismos negociadores legítimos, pronto seguidas por la puesta en práctica de la aspiración del gremio largamente perseguida de conseguir que los títulos de créditos se correspondieran con los meritos (o al menos, una evaluación hecha por los iguales) en vez de los caprichos del estudio. Desde un punto de vista de izquierdas, aunque ni mucho menos en términos marxistas, Hollywood estaba por fin llegando a la mayoría de edad.

De este modo, *Ella Winter*, la temible viuda de Lincoln Steffens y esposa de Donald Ogden Stewart, escribía durante la espantosa primavera de 1939 que las

cosas parecían estar cambiando en la colonia del cine. En un mundo de “artistas... bajo el fuego” y “cultura... que está siendo atacada”, las películas ofrecían una posibilidad de convertirse al final en “auténticas”, más veraces. Esto lo suponía todo para los hombres y mujeres que escribían guiones.

La mayoría de los guionistas que tiene alguna clase de conciencia contará tristes historias sobre las cosas que ha intentado hacer en las películas, las secuencias y situaciones que ellos elaboraban y los diálogos que negociaban solo para hacer que fracasaran en manos del director o el productor. Los guionistas se han convertido en muchos casos en recaderos, lectores de copias, mecanógrafos con pretensiones para algunos productores. Esto ocurrirá cada vez menos. Los que tienen algo que decir lo dirán; y en la mente de cada productor, cuando lea algo que automáticamente le habría hecho reírse del estudio hace unos meses, es seguro que le acechará la sombra de una sospecha: Realmente, la gente a la que se supone que voy a Darles lo que Quieren, ¿quiere esto?⁸

Las condiciones materiales cambiantes del proletariado guionista puede que no hayan determinado la conciencia creativa, por tomar prestada la frase de Marx en la Contribución a la crítica de la economía política. Pero seguramente desempeñaron un papel importante en la forma en la que los escritores se veían a sí mismos, las cuestiones de control creativo y las muchas analogías entre la vida americana en general y el Hollywood corporativo. En 1940, la fabricación de películas era la duodécima industria de la nación, una oleada que siguió al rápido ascenso del telégrafo, luego la radio y que predijo el posterior e igualmente rápido ascenso no solo de la televisión en los años de posguerra, sino del software al final del siglo. El desarrollo del cine como empresa colectiva había estado claro desde el principio, pero asumió nuevas formas con el sonoro, que ahora como heraldo de las nuevas tecnologías ofrecía nuevos mundos que conquistar.

Las continuadas sacudidas empresariales constituyeron de hecho una parte fundamental de la revolución del cine sonoro. Un puñado de estudios pequeños desapareció, Warner subió del último lugar entre los grandes hasta el primero, y nuevos como Columbia, RKO y Twentieth Century Fox se consolidaron rápidamente. Pero el capital disponible para hacer películas era siempre inferior

a la demanda, debido a que una gran cantidad del valor de los estudios estaba en extensas propiedades inmobiliarias utilizadas para los rodajes. Aquel triste hecho hizo inevitable un giro acelerado hacia Wall Street. De forma simultánea y con el claro estímulo de los banqueros, los ejecutivos de los estudios estaban decididos a llevar la nave con mano más firme⁹.

Mientras que los estudios se enfrentaban con uñas y dientes al colectivo de los guionistas durante los siguientes cinco años con una mezcla de amenazas y sobornos, los guionistas sindicados, no importa su filiación, contaban correctamente con la Junta Nacional de Relaciones Laborales para culminar la victoria ya conseguida por las mentes y los corazones de los guionistas. Ni los valientes y a menudo sacrificados precursores del sindicalismo ni los estudios hubieran esperado que los departamentos de guionistas noveles, donde los jóvenes guionistas cobraban unos generosos 35 dólares a la semana y por lo general no figuraban en los títulos de créditos, demostraran ser la fuerza oculta del movimiento obrero de Hollywood. Como la mayoría de los profesores suplentes judíos (en su mayor parte, mujeres) del estado de Nueva York que respaldaban con entusiasmo al izquierdista Sindicato de Profesores, estos subalternos eran los explotados y despreciados. Su compromiso ofrecía una prueba positiva de que el Gremio de Guionistas era un movimiento auténtico.

El proceso politizó de forma incuestionable a una proporción considerable de guionistas de Hollywood. No eran solo las cuestiones internacionales, la Depresión o la proximidad con el todavía pequeño aunque influyente Partido Comunista de Hollywood; era la sensación de formar parte de una lucha en curso que presumiblemente se ganaría. La participación en el proceso colocaba a una clase de intelectual-guionista como una fuerza casi social, como homólogos de los periodistas del París de la época de JÁcusse o los vituperadores de la época progresista de Estados Unidos.

Las reivindicaciones de los guionistas tenían en aquel momento su origen no solo en su bajo estatus y en la falta de cualquier control sobre sus creaciones, sino en su observación del éxito y creciente sofisticación de los estudios mientras que paulatinamente salían de la Depresión. Encontraron también camaradas y amigos en el mismo lado de la cámara. Los técnicos de sonido, iluminación y departamentos de cámara, cortadores y otros desde montadores a directores, tuvieron que volver a aprender grandes partes de su oficio a medida que las inyecciones de nuevo capital y las continuas innovaciones técnicas hacían posible un nuevo realismo cinematográfico (además de no realismo,

incluso surrealismo). También ellos anhelaban más control creativo. Una nueva era había empezado.

Tuvo mucha mayor repercusión en los públicos intelectuales (pero no solo en ellos) el claro perfeccionamiento de la “continuidad”. La fluidez del diálogo en las películas antes de 1932 había sido problemática, como resultado de los problemas técnicos y empeorada por los actores que seguían declamando sus frases o (como Clara Bow) se quedaban desconcertados por la presencia y a menudo elusiva ubicación de los micrófonos ocultos. Para seguir el rebote visual, los guionistas tuvieron que elaborar preguntas y respuestas entre los actores, mientras que la cámara enfocaba los rostros y especialmente los ojos (una moda ya instaurada en cierto modo en las películas mudas) para establecer una identificación íntima del público, imposible en el teatro. La continuidad suponía un primer paso hacia lo que los estudios recientes han llamado el “diálogo de cámara”, que daba al público una multiplicidad de caras más o menos iguales e incluso puntos de vista, como la que se disfrutaba en la primera fila de un teatro, pero mejorada por las posibilidades del cine. Entre los guionistas, se podría decir que Dudley Nichols, aliado de la izquierda, fue el innovador y maestro de todos estos avances tecnológicos.

Los nuevos modelos para que la música activara la narración y subrayara los diálogos evolucionaban entretanto con bastante rapidez, gracias de nuevo a los técnicos y a los autores de la banda sonora, que creaban material nuevo o lo adaptaban según la situación lo demandaba. Entretanto, la rápida adopción de las tecnologías para mover la cámara que hicieron posible un movimiento mayor a la vez que se filmaba de forma más continuada, y unos encuadres mucho mejores, que brindaban una sincronización sin precedentes, permitió la experimentación con toda clase de ángulos de rodaje y cortes rápidos. Todo esto llegó a su culminación en los años de la guerra. Los impresores ópticos plasmaban las desapariciones, disoluciones y trucos como las sobreimposiciones, “efectos” que el público se acostumbró rápidamente a esperar a cambio de su dinero. Incluso el nuevo surtido de material fílmico contribuyó de forma considerable al realismo del cine, la mayor sensibilidad a la luz dio lugar a una nueva claridad y unas posibilidades de profundidad que los cinematógrafos de la década de 1940 (en particular los dos más manifiestamente próximos a la izquierda, Gregg Toland y James Wong Howe) desarrollarían de forma más completa¹⁰.

Muchas, aunque no todas, de estas mejoras se dieron cita también en la creación

y construcción de platós, una de las técnicas literalmente “artísticas” que tuvieron una repercusión considerable en las películas. Algún que otro aliado de la izquierda, en particular Mordecai Gorelik, trasladó a Hollywood formidables técnicas para el diseño de decorados. Los refugiados alemanes profundamente antifascistas inventaron nuevos modelos de plató para la industria cinematográfica en general. Hans Dreier, con un pasado en el expresionismo alemán y empleado fijo en la Paramount, se convirtió así en un innovador fundamental del interior del plató que brindaba bastante más a la acción que un simple fondo. De hecho, a pesar de que los vastos decorados en los exteriores de los estudios (aunque no de un gran gasto) se ganaron las simpatías del público para los wésterns de argumento endeble, el estilo art deco y los diseños exageradamente eclécticos transmitían la rica fantasía del melodrama y la comedia a los que muchos directores con la misma formación, como Ernst Lubitsch, sacaron el máximo provecho, pero que el director americano medio podía desarrollar libremente sin grandes esfuerzos intelectuales. En realidad, la mayoría de los directores, como los productores, tenían “cerebros” (de otros, claro está) para que les resolvieran los detalles. Esto mismo era completamente cierto en el género de terror, que rápidamente adquirió sus propios especialistas, y en los musicales, con suntuosos platós y coreografías¹¹.

Aquí, más que en las decisiones, buenas o malas, de los directivos de los estudios, estaba la auténtica “genialidad del sistema” encarnada por los esforzados trabajadores. Los técnicos, escritores creativos y directores aceptaron las realidades de la comercialidad de los grandes actores, por ejemplo, o del anhelo del gran público por los pueriles dramas de acción masculina y las películas sensibleras de enredo a tres bandas. Pero incluso en las producciones B con fama de más baratas se hicieron a veces más esfuerzos creativos que recibieron la aprobación del público. A niveles más altos, los responsables de los estudios no parecían más dotados que cualquier otro para discernir el fluctuante interés del público, y su comportamiento autocrático hacia los actores u otros contribuía de forma evidente a un inmenso y estúpido desperdicio de energías creativas.

Los estudios mismos exploraban a veces los cambios con el objetivo de ahorrar costos y conseguir un producto más impecable. Pero también lo hicieron las asociaciones profesionales de operarios, como la Sociedad de Ingenieros Cinematográficos, la Sociedad Americana de Cinematógrafos o asociaciones menos formales de trabajadores de la animación y de otros que se hicieron notar no por el cuestionamiento de la rentabilidad básica de la industria, sino buscando

elevar los estándares del oficio. Los estudios financiaban la creación y el perfeccionamiento regular de, por ejemplo, la moviola, pero los operarios, ingenieros y trabajadores cualificados de la factoría la mejoraron en modelos sucesivos y solo el operario experto y sus ayudantes podían utilizar de forma adecuada la máquina.

Todo esto implicaba detalles de explotación económica familiares para los observadores minuciosos de la vida industrial de Estados Unidos que vieron cómo inventores de la empresa obtenían 50 o 100 dólares por una patente que valía millones. Pero tenía implicaciones para incluso la parte más productiva del proceso de producción de la película. El relativamente pequeño grupo de directores con altas miras se quejaba de que la mayoría de sus colegas seguían ciegamente los dictados de los productores hasta el último detalle, realizando con eficacia un producto anodino y predecible¹².

Los estudiosos del cine han señalado correctamente el papel narrador del Hollywood clásico en promover la calidad y el paso de los avances tecnológicos, pero esto es verdad solo en parte¹³. Aunque ningún cambio tecnológico es neutral desde el punto de vista político, los cambios revolucionarios que barrieron las tecnologías de Hollywood durante la década de 1930 fueron (por lo menos) de doble filo. Las posibilidades de un tipo de cine diferente, no necesariamente más “político”, sino más auténtico, más imaginativo y más entretenido, alcanzaron a todos los guionistas y técnicos a los que molestaba el carácter inculto y la aplicación despiadada de los típicos métodos del estudio. Los tiempos se prestaban a retos imaginativos tan grandes como el que el sindicalismo industrial representaba para las grandes factorías o el New Deal representaba (o al menos así les parecía a críticos y partidarios por igual) para las antiguas incertidumbres del capitalismo incontrolado.

REALISMO AL ESTILO WARNER BROTHERS

Las películas escritas por Robert Rossen hasta los primeros años de la Segunda Guerra Mundial caracterizan quizá mejor que ninguna otra cómo las nuevas políticas de fusión de comercialidad, arte y compromiso estaban por todas partes, muy particularmente en la Warner Brothers. Ofrecen continuidad (en el

sentido analítico) y contraste al pequeño puñado de guionistas con éxito de la década de 1930: Lester Cole, Dalton Trumbo, Ring Lardner, Jr., Lillian Hellman, Fred Rinaldo y Robert Lees, que se revelaron como inagotables manantiales, taquilleros, políticos o artísticos de la izquierda de Hollywood de la década de 1940.

A diferencia de Sydney Buchman y Donald Ogden Stewart, este grupo no tenía un gran éxito anterior sobre el que trabajar ni un círculo íntimo de grandes gerifaltes de Hollywood a los que invitar a los actos sociales privados. A diferencia de Dorothy Parker y Sam Ornitz, podían encajar los ganchos de los estudios y, a diferencia de Francis Faragoh, Guy Endore o John Bright, tuvieron por delante más trabajo a partir de 1940. En resumen, eran el eje de la multitud de escritores izquierdistas corrientes que estaban en ascenso justo antes de la guerra, creando el núcleo de la última y en cierto modo más importante generación de talentos cinematográficos radicales. Se abrieron camino a través de proyectos malos y prometedores, con peso conceptual o sin él.

Producto del Lower East Side que se crio en la pobreza y boxeó como profesional algún tiempo, Rossen impresionaba a sus colaboradores por ser tan competitivo en lo personal que rozaba casi la obsesión. Pero no cabe duda de que se oponía de forma implacable a las relaciones de clase existentes y soñaba con una sociedad mejor. Mientras se desenvolvía como actor y director en el Off Broadway a principios de la década de 1930, gravitaba de forma natural hacia Hollywood. Con suerte aterrizó en la Warner, el sitio perfecto para su estilo de trabajo¹⁴.

Rossen perfeccionó casi de la noche a la mañana el estilo distintivo de la Warner —un éxito que es posible que limitara todo el camino hasta su triunfo definitivo en *El buscavidas*—. La consumada (y muy estilizada) sinceridad de los típicos largometrajes de la Warner dirigidos por William Wellman, Anatole Litvak, Mervin LeRoy y en particular William Dieterle; los actores (entre los que estaban Muni, Bogart, Cagney, Bette Davis, Barbara Stanwyck, Pat O’Brien y Edward G. Robinson), e incluso la discreta iluminación adoptada para disimular los platós baratos les conferían un halo muy particular. Por encima de todo, la Warner tenía fama de ser de un “estudio de guionistas”, no porque se les pagara más o estuvieran sometidos a menos reescrituras, sino porque el carácter de la producción subrayaba que se contratara al director después de que se hubiera aprobado el guion: la historia tenía muchísima importancia, aunque ni mucho menos toda. En realidad, y dentro de los límites de una empresa comercial, los

directivos de la Warner se preocupaban por algo bastante más allá de lo imprescindible, se comprometían con algo parecido a la política, lo cual, incluso en su posterior giro a las películas anticomunistas, expresaba un compromiso del que por lo general carecían los demás estudios.

En el plazo de cinco años desde sus comienzos en Hollywood en 1936, Rossen había escrito en colaboración con éxito más de media docena de afilados dramas Warner. En *La mujer marcada* (1937), el ciclo de “mujer caída” de principios de la década de 1930 encontró una digna sucesora, ahora con un mayor presupuesto. Basada supuestamente en los juicios criminales de Nueva York —de hecho en el caso de Lucky Luciano, un gánster que distaba mucho de ser desconocido para los mismos hostigados líderes de los sindicatos de operarios de Hollywood—, un grupo de “anfitrionas” de bar (metamorfoseadas de prostitutas en la versión teatral) eran encabezadas por Bette Davis en una revuelta contra la toma mafiosa de “su” club y la consiguiente degradación de sus vidas¹⁵. Un apuesto fiscal de distrito (Humphrey Bogart, que interpreta a alguien que podría ser fácilmente Thomas Dewey, el famoso luchador contra el crimen de Nueva York) respalda a Davis y a sus hermanas pecadoras, dándoles protección y aliento moral para testificar y limpiar un rincón de diversión pública. Tras el momento cumbre en la sala del tribunal, las mujeres salen juntas cogidas del brazo a la niebla, dejando a Boggie y al público pensando en el final romántico de Hollywood que no se producía. Con espacio limitado para el desarrollo del personaje, Davis aun así tenía uno de sus papeles más convincentes de género.

Como en el drama de acción *Racket Busters* (1938, escrita en colaboración con Leonardo Bercovici), también “basado en hechos reales”, el argumento —en este caso, Bogart como fiscal de distrito que se enfrenta a traficantes de obreros— era menos importante que la forma en la que la gente corriente habla sobre su trabajo y aprende a luchar por sus derechos (contra los señores del crimen más que contra sus patronos como tales). Afiliado aquel año al Partido Comunista cuyo *Daily Worker* elogiaba el sentimiento sindical implícito en *Racket Busters*, Rossen transmitía el firme mensaje New Deal que los sindicalistas de la industria que se habían comprometido por la reelección de Roosevelt podían fácilmente valorar.

They Won't Forget [No olvidarán] (1937), escrita en colaboración con Aben Kandel a partir de una novela de Ward Greene, estaba basada en el famoso juicio en 1915 de un judío sureño capataz de una fábrica acusado falsamente de haber asesinado a una joven en la factoría donde trabajaba. El drama judicial

que seguía subrayaba el antisemitismo estadounidense de una forma tan clara que el magnate de la prensa yidish Abraham Cahan dedicó al caso más de uno de los tomos definitivos de sus memorias. Dada la condición de Hollywood, el capataz perdió inevitablemente su carácter judío. Pero, al margen de eso, el hecho de una tranquila ciudad sureña que se anima ante la perspectiva de una condena por violación (y presunta ejecución de un maestro local, un yanqui aborrecido), espoleada por un fiscal de distrito intrigante, ofrecía la versión más electrizante sobre la falta de ética judicial vista hasta ahora en una gran estrella del reparto. Claude Rains es el fiscal del distrito; Otto Kruger, el abogado del norte que intenta conseguir que su cliente tenga un juicio justo, y nada menos que una Lana Turner adolescente tiene el primer papel de su carrera profesional como la víctima. El gobernador sacrifica noblemente su futuro político por el bien de la justicia. Pero la turba ya ha actuado, ofreciendo un final de Hollywood claramente infeliz.

Se puede decir que *The Roaring Twenties* [Los violentos años veinte] (1939) y *Out of the Fog* [Fuera de la niebla] (1941), dos de las películas de gánsteres más interesantes de Rossen, *Defendiendo mi vida* (1939), muy típica de la Depresión, y *Blues in the Night* [Blues en la noche] (1941) se inscribían también en géneros más antiguos. La primera, a cuyo guion Rossen hizo solo una modesta contribución, estaba escrita por Jerry Wald y Richard Macaulay a partir de una historia de Mark Hellinger (que casi una década después facilitaría la historia y también produciría *La ciudad desnuda* con Jules Dassin como director), rememora las costumbres sociales en la primera parte del siglo desde el sufragio femenino hasta la guerra y la decepción de posguerra. James Cagney y Humphrey Bogart son amigos que al evaluar su porvenir, con buena lógica económica, se dedican a la estafa. A la vez que caen los dos protagonistas, declina la vida de la década de 1920, contemplada en retrospectiva con tanta nostalgia como repulsión.

Out of the Fog, una adaptación sentimental del mismo equipo de guionistas, se basaba en un éxito de Broadway del izquierdista Irwin Shaw, que hacía de Garfield un tipo listo y duro de Brooklyn cuyo dinero y carisma personal ganaban a Ida Lupino, la chica trabajadora, quitándosela a su honesto novio proletario (interpretado por Eddie Albert). El título de Shaw, *The Gentle People* [La gente dócil], alude a la familia obrera, encabezada por el bondadoso patriarca Thomas Mitchell, cuyo espíritu consigue sobrevivir incluso a la vergüenza de la pérdida de la virtud de una hija y le inspira una estimulante venganza. Los críticos se quejaron acertadamente de que en su adaptación al

cine el personaje del padre que en el original teatral era judío había sido transformado en irlandés, solo una más de las convenciones típicas de Broadway al Hollywood de la época.

Defendiendo mi vida, dirigida por Edward Seiler, podía describirse como una combinación de otras películas Warner de la Depresión por su trágico argumento sobre un desafortunado chico de la carretera (Garfield) enviado a una granja penitenciaria penal, donde conoce y se enamora de la comprensiva hijastra (Priscilla Lane) de un vengativo y quizá incestuoso capataz. Los dos fugitivos llegan a la carretera para sobrevivir. Un solo momento, el favorito de los posteriores comentaristas de izquierdas, muestra a un Garfield arruinado pidiendo a un lechero una botella de leche y el agradable camarada proletario se la da mientras hace la observación de que en un mundo mejor las necesidades básicas serían gratis.

Blues in the Night (1941), dirigida por Anatole Litvak y adaptada por Rossen a partir de una obra teatral de Edwin Gilbert, Hot Nocturne [Nocturno caliente], de la que se dice que había sido escrita en parte por Elia Kazan, es una pieza rara de jazz casi explícitamente judía que observa la huida de los obreros neoyorquinos con empleos marginales de un porvenir con pocas probabilidades de mejora hacia la dudosa carrera de músico (que una “Mama” judía considera imposible para su hijo, interpretado por un lacrimógeno Kazan en su mejor papel cinematográfico). Aquí queda clara la imposibilidad que tienen los perdedores de la época de la Depresión de llevar una vida estable y con sentido. Una cantante de blues extraordinariamente independiente, de nuevo la actriz bajo contrato de la Warner Priscilla Lane, lucha por realizarse mientras que el grupo se abre camino en un furgón por el sur (y a través también de un denso melodrama). Los contenidos afroamericanos son omnipresentes en este viaje, desde presidiarios que cantan, a familias que recogen algodón (en esfuerzos superficiales para “documentar” el sur, al estilo WPA [Administración Para el Progreso del Trabajo]), y la tragedia está siempre rondando, la auténtica felicidad es difícil o quizá imposible de encontrar. Otra gran película de la década de 1930, hecha en realidad en la de 1940, se podía decir de Blue s que remató con éxito el género de jóvenes en la carretera durante la Depresión y con una nominación al Óscar para la canción de Johnny Mercer.

El lobo de mar (1941), una interpretación moderna de la novela de Jack London y sin discusión la mejor adaptación fílmica de London, coronó la producción de Rossen de antes de la guerra y le ofreció su mejor director en el refugiado

*húngaro antifascista Michael Curtiz¹⁶. Uno de los trabajos más nieztcheanos del autor anarcosocialista tiene como aspirante a superhombre al capitán de un barco, Edward G. Robinson, que, solo en esta ocasión, tiene más de fascista que de intelectual equivocado. Su informante, Barry Fitzgerald, el médico del barco (una ironía deliciosa para los comunistas y librepensadores que despreciaban la imagen de sacerdote adorable de los papeles cinematográficos de Fitzgerald), es un detestable colaborador al estilo Quisling. Entre los que se resisten, la chica obrera con un turbio pasado (Ida Lupino) y un proletario fugitivo de la justicia (John Garfield en su mejor papel secundario después de que su intervención en *Four Daughters* [Cuatro hermanas] le convirtiera en actor de cine), luchan por conocerse a ellos mismos y por evitar o al menos escapar al desastre que se avecina en el inevitable hundimiento del barco. El propio Robinson describía el barco como el retrato perfecto del orden social del nazismo¹⁷.*

No sería una gran exageración decir que en adelante Rossen combinó estos contenidos o incluso que hizo la misma película una y otra vez con diferentes escenarios. La opresión clasista, ya sea la miseria absoluta, la particular degradación de las mujeres trabajadoras del sexo, los marineros bajo las reglas dictatoriales de las olas, o la incultura a la que se enfrentaban los aspirantes a artistas de cualquier tipo, hería de la manera más profunda siempre a través de la humillación¹⁸. El individuo valiente, al arriesgarlo todo – apoyado solo en algunos casos por la acción colectiva– devolvía el golpe, realizándose él o ella y estableciendo una verdadera psicología de la resistencia.

En cierto modo, como Rossen demostraría más claramente en *Edge of Darkness* [Al filo de la oscuridad] (1943, donde la historia de la resistencia noruega contra los nazis empieza en un campo de exterminio con casi todos sus héroes muertos), la aniquilación personal y la derrota son irrelevantes. Han opuesto resistencia con el auxilio notable del bravucón agente secreto británico interpretado por Errol Flynn, y la dignidad humana triunfa sobre la muerte. Y con éxito de taquilla: *Edge* fue la más taquillera del año. Cada vez más individualista al estilo de Jack London a medida que aumentaba su éxito (según los recuerdos de Walter Bernstein, Rossen lanzaba continuos ganchos al aire a un adversario invisible mientras paseaba), el escritor-director se situaba contra cualquier autoridad externa, fuera el capitalismo, los estudiosos o la llamada disciplina de partido –mucho menos importante para él que las dos primeras, pero importante durante mucho tiempo para mantener su imagen de rebelde de Hollywood¹⁹.

En ese momento, Rossen había redefinido para todo el estudio las películas “realistas” de la Warner. Como observó Abraham Polonsky décadas después de escribir *Cuerpo y alma* (1947) para que la dirigiera Rossen, el inseguro artista y antiguo proletario quería desesperadamente crear arte “auténtico”, pero su arte era más adecuado al estilo Warner. El naturalismo de Steinbeck en *Sobre ratones y hombres* (que la Columbia adquirió, destrozó y produjo), por tomar otra perspectiva de la vida durante la Depresión, era un reto demasiado grande desde un punto de vista artístico y literario; fracasó pese a los esfuerzos del director Lewis Milestone. Por contraste, las obras teatrales que Rossen adaptó y algunos de sus guiones originales casi cumplían las expectativas del público, el producto impecable de un orden New Deal girado veinte o treinta grados (pero no más) hacia la izquierda, con héroes que muy a menudo recordaban las imágenes de Rossen de él mismo. En realidad, el realismo más heroico y fructíferamente estilizado de *Las uvas de la ira* de 1940 (que la Fox bajo Zanuck hizo muy bien con el director John Ford, entonces tan próximo a la izquierda como para ser erróneamente identificado como comunista por el FBI) pudo haberse incluso ajustado mejor a Rossen. Pero habría estado muy lejos de las perspectivas presupuestarias de la Warner y habría sido censurado en sus partes más fuertes. Como Polonsky bromeaba más tarde, los comunistas tenían habitualmente su propio censor interno, mientras que los mejores liberales podían actuar como si no fueran conscientes de la censura de la industria²⁰.

Tras Rossen, el guionista de la Warner y New Deal más característico debió ser John Wexley. Precursor en el Partido Comunista de Hollywood y uno de los primeros dramaturgos de la izquierda en sentir el amargo pesar de abandonar Broadway, Wexley poseía no obstante el auténtico talento al estilo de Hollywood para transformar el personaje de James Cagney de tipo retorcido y duro en un sentimental. Había sufrido al ver *The Last Mile* [La última milla] (1932), basada en su éxito teatral en Broadway, transformada en una película contra la pena de muerte sin ninguna garra, cuando aceptó la oferta de John Huston de rehacer una historia de Roland Brown en *Ángeles de cara sucia* (1938). En cierto sentido, Ángeles era Cagney en su esplendor, el chico de suburbio atrapado por un pequeño delito y encarcelado mientras que su amigo (Pat O’Brien, destinado a convertirse en sacerdote) huye. Décadas más tarde, cuando el padre está tutelando a los *Dead End Kids* –los actores del éxito teatral *Dead End* – intentando alejarlos del crimen, Cagney regresa de la penitenciaría del estado al barrio como un héroe local. Traicionado por el abogado mafioso Humphrey Bogart, lucha con su conciencia mientras recupera su amistad con O’Brien y empieza a cortejar a la vecina honesta y proletaria interpretada por Ann Sheridan

(que había perdido a un anterior novio gánster en un tiroteo). Su destino está sellado por el ambiente del entorno social del que no puede escapar y se venga a costa de perder casi todo excepto su orgullo. Al final incluso pierde aquel.

Con el escenario del New Deal, aquel orgullo se convierte milagrosamente en menos importante que los edificantes ideales sociales. Presagiando aquellos dramas épicos de guerra en los que el individuo hasta entonces conflictivo entrega todo por la comunidad, Ángeles ofrecía un halo social para el gánster que renuncia a sí mismo –aunque por medio de una de las instituciones más reaccionarias de la vida estadounidense contemporánea, la Iglesia–. A pesar de toda aquella aparente debilidad, Ángeles seguía teniendo el enérgico sentimiento de un vecindario Lower East Side, con su vida callejera y en los bloques de edificios, y la esperanza de una redención más que personal²¹.

City for Conquest [Ciudad de conquista] (1940), un guion en solitario de Wexley (con un barniz de Rossen) basado en una novela de Aben Kandel, se ceñía a los estándares de Hollywood de soluciones individuales pero que sermoneaba con éxito por medio del boxeo. Dos hermanos de los barrios bajos de Manhattan se enfrentan a duras elecciones y el que puede utilizar sus puños (Cagney) decide hacer posible el sueño del que quiere escribir una grandiosa sinfonía democrática sobre la vida de la ciudad (Arthur Kennedy en su debut cinematográfico). El personaje de Cagney también se ha enamorado locamente de una dama, que le traiciona al hacerse novia de un impecable bailarín de revista. En el momento cumbre de los sollozos, un Cagney que se ha quedado ciego a consecuencia de un combate, es un humilde vendedor de periódicos que escucha en directo la sinfonía de su hermano desde el Carnegie Hall cuando la contrita exnovia le encuentra y le suplica con éxito que le perdone. Como él dice una o dos escenas antes: “Ahora puedo ver las cosas mejor que antes”. Cuánto capital humano se había malgastado buscando la colaboración de los obstinados trabajadores; en un orden social diferente con seguridad conseguirían su justa recompensa.

El boxeador lleno de sentimientos era ya un clásico teatral en la izquierda por una buena razón: Clifford Odets. Sueño dorado (1939) constituía junto con Un corazón en peligro (1944) el único título de crédito cinematográfico satisfactorio del legendario Odets antes de la lista negra y, por primera vez, Odets solamente aportaba el original teatral. Muy admirado por la izquierda a mediados de los años treinta, autor de Waiting for Lefty [Esperando a Lefty] y otros dramas, debería haber sido también un icono cinematográfico, pero no pudo salvar la

brecha entre el Broadway de los acentos étnicos y Hollywood, donde “liberal” significaba de “izquierda”, pobres, clase trabajadora y gentiles, judíos. En realidad, El general murió al amanecer (1936), su revelación, tenía unos quince minutos buenos, como se burlaban los críticos (“Odets, ¿dónde está tu aguijón?”). Gary Cooper, que interpretaba al mercenario en China, llega a sentirse tan asqueado por la indiferencia racista de un comerciante compatriota suyo que agujerea los faros de su coche por ridiculizar el sufrimiento de los campesinos. Pese a la dirección de Lewis Milestone, el resto es aventura y romance clásico²².

Pero Sueño dorado era un serio trabajo de arte cinematográfico, representado ante las cámaras por el Group Theatre con un pequeño cambio de reparto y con gran parte del espíritu (aunque prácticamente nada del evidente judaísmo) del original. El boxeador que estaba destinado a ser violinista (interpretado por William Holden en su primer papel importante) es una prolongación de las contradicciones sociales en una familia de personajes de la Depresión cuya situación económica es desesperada, pero ricos espiritualmente. El sentimiento no judío de Hollywood de la película, ayudado en gran medida por la astuta dirección, producción y el control creativo de Rouben Mamoulian, era quizá su mejor cualidad, a pesar de la orquestada huida del protagonista de las garras de los gánsteres y del reencuentro con su amada, la poco creíble como gentil Barbara Stanwyck.

Y sin embargo Odets, con toda su sincera energía, nunca fue del todo adecuado para el cine New Deal, incluso para este. Lejos de la escena de Nueva York y rotas sus esperanzas de un cambio revolucionario temprano, anhelaba el éxito y el dinero que Hollywood ofrecía, se odiaba por ello, despreciaba la vida de los estudios, pero, a diferencia de la izquierda cinematográfica, eligió un papel político ingrato. Sydney Buchman, que tenía el auténtico refinamiento de Hollywood, se ajustaba perfectamente a ambos supuestos. Por su parte, la Columbia proporcionaba a otros pocos en la cima del negocio la atmósfera de trabajo ideal, gracias no tanto a un sentimiento de reforma social como a la utilización astuta de los recursos y el reconocimiento del gusto del público. La Columbia, creación exclusiva de Harry Cohn, era el más pequeño de los principales estudios menores (junto con la Universal y un peldaño por encima de la Poverty Row), aunque no obstante produjo algunas de las películas más impecables y sofisticadas de la década de 1930 y un gran puñado de las mejores. La costumbre de Cohn de contratar para una sola película a grandes actores cedidos temporalmente por sus estudios, contribuyó, y no en pequeña medida, a

los éxitos de la Columbia. Pero también su propia confianza en la visión optimista del New Deal se plasmó a veces de la mejor forma posible en las películas de Capra, pero no de manera infrecuente de otros que trabajaban en la Columbia²³.

Sucedió una vez (1935), de Buchman, era, con estas pautas, un producto típico de la Columbia. Con Claudette Colbert y Melvyn Douglas como protagonistas, trata de una secretaria ejecutiva que rechaza un trabajo de ensueño en París porque en apariencia su amor no es correspondido. En un momento dado, Douglas está tan decidido a demostrar que ha superado su obsesión con la propiedad que se une a ella tirando ladrillos a los escaparates de sus propios almacenes. La película, con buenos resultados en taquilla, convenció a Douglas (un auténtico liberal judío de Hollywood que posteriormente sería atormentado por el HUAC [Comité de Actividades Antiamericanas] por cambiarse el nombre) a firmar un largo contrato con la Columbia.

Capra hizo mucho más por James Stewart en Caballero sin espada (1939). El inmigrante siciliano de clase obrera que comenzó a trabajar en películas en 1915, dirigió La pandilla y comedias de Mack Sennett y que paulatinamente evolucionó desde diversos éxitos comerciales hasta ganar un Óscar por Sucedió una noche (1934) resultaría ser un republicano y un pilar de la clase dirigente de Hollywood. Pero también había hecho desde la época del cine mudo películas vigorosas sobre los desposeídos, que describían a hombres casi deshechos y mujeres caídas como la Magdalena. Cuando respondió al sufrimiento de la Depresión con la sensible El secreto de vivir (1936), encontró su verdadera especialidad. Capra fue capaz de moverse bastante más hacia la izquierda antes de girar al conservadurismo de posguerra que coincidió con su hundimiento como cineasta. Había trabajado de forma intermitente con Sydney Buchman desde el drama sobre apuestas hípcas Estrictamente confidencial (ninguno de ellos consiguió o quiso figurar en los títulos de crédito) y utilizó de forma exhaustiva al guionista para la nueva versión de Horizontes perdidos (1937), una producción que superó enormemente el presupuesto y que mantuvo al director ocupado dieciséis meses preciosos mientras que la Columbia contaba con él para ganarse el pan.

En los dos años siguientes, Capra continuó su cambio de dirección, y en una oportunidad dispuso que la Columbia comprara los derechos de Sueño dorado y luego se los cambió a Rouben Mamoulian por una historia sin publicar titulada “The Gentleman of Montana” [El caballero de Montana]. Un extranjero llega a

Washington como miembro del Congreso, encuentra un foco de corrupción y vuelca contra él todas sus energías (en la novela fracasa, pero aquello no funcionaría en Hollywood). Capra invitó a Buchman a viajar en autobús con él a Washington en 1938, para buscar localizaciones e intercambiar ideas. Se había intentado la idea de un luchador cívico con Gary Cooper en *El secreto de vivir*, pero Buchman intensificó el contenido de hombre solitario contra el sistema y Stewart era la elección perfecta por su mezcla de ingenuidad y determinación idealista. De vez en cuando, los años siguientes, el director intentó rebajar el mensaje de resistencia urgente contra la corrupción y el mal liderazgo político, pero, como reconoció a menudo, *Caballero* era su obra maestra. Sin duda lo es: la mejor del escaso género sobre los políticos del congreso y una declaración sobresaliente del sentimiento populista durante los años del New Deal.

El personaje de Stewart, Jefferson Smith, asciende al Senado por un accidente cuyas implicaciones él es demasiado ignorante para comprender. Un jefe político ha perdido por una muerte inoportuna a su aliado para una estafa de terrenos y el gobernador dominado por él nombra a Smith, conocido por liderar un grupo de Boy Rangers (es decir, Boy Scouts) y al que consideran manipulable. Al llegar a Washington, conoce a la secretaria de la oficina del senado (Jean Arthur, en uno de sus mejores papeles), que no puede creer que su patriotismo sea sincero pero que luego se enamora de él. En ese momento, él está promoviendo sin saberlo una ley para ampliar un campamento de los Rangers cuya existencia arruinará el deshonesto reparto de tierras. El senador más veterano del estado (interpretado por Claude Rains), un político que en otro tiempo fue honesto y se ha corrompido, conspira como un loco para detener a Smith, acusándole incluso de corrupción y presentando pruebas falsas de que posee la tierra en cuestión.

Descorazonado momentáneamente como solo Jimmy Stewart puede estarlo, visita el Lincoln Memorial y decide ejercer el filibusterismo para oponerse a la ley al día siguiente. Este Smith revienta en uno de los momentos más dramáticos del cine estadounidense, mientras que su madre, que ha vuelto a casa, ha reunido a los Rangers para difundir su mensaje. Los corruptos, en una operación militar, golpean a los chicos y les roban los ejemplares de su pequeño periódico que cuenta la verdad. Agotado de hablar, Smith sufre un colapso, y Rains, lleno de remordimientos, revela todo. No es de extrañar que la película fuera recibida con horror en el parqué del auténtico Senado, donde los negocios turbios y los tratos de favor eran y son, como siempre, cotidianos, y no extraña que la prensa conservadora persiguiera a Capra y al estudio. Lo milagroso es que, sin embargo, la prensa especializada y la mayoría de los diarios consideraran magnífica la

película. Pero por supuesto se encontraban fuera de Washington, en alguna otra parte del país, donde Caballero era muy buena para los cines de estreno y también para los cines de barrio²⁴.

Buchman y aquel otro Stewart, Donald Ogden, habían hecho el año anterior historia cinematográfica imperecedera de otra forma con *Vivir para gozar* (1938), basada en la popular obra de Broadway de Philip Barry y que protagonizaba Katharine Hepburn. La adaptación cinematográfica reforzaba con inteligencia la fortaleza interior de Hepburn con giros irónicos, desarrollando su entorno con los inútiles usos de clase alta, reaccionarios genuinos y gente corriente frustrada que Donald Ogden Stewart debió conocer a montones en la vida real.

Si existe irrealidad en *Vivir para gozar* (y ¿qué podía ser más irreal para el público estadounidense corriente que los domicilios y problemas de los muy ricos?), los anhelos de libertad del personaje de Katharine Hepburn eran no obstante irresistibles casi más allá de las palabras. En solo una película, la actriz había destrozado con creces la reputación de “veneno para la taquilla” que se había ganado desde mediados de la década de 1930. Escogiendo cuidadosamente sus siguientes papeles –prácticamente todos ellos vehículos escritos o adaptados para ella durante los seis años siguientes por izquierdistas–, se convirtió en la mujer ideal americana que daba la casualidad de que no llegó a ser una decidida (o poco dispuesta y por tanto femme fatale) diosa sexual, sino un personaje vulnerable, bello y fuerte.

Historias de Filadelfia (1940) subrayaba su vulnerabilidad y sacaba a relucir lo mejor de Jimmy Stewart, que consiguió un Óscar como mejor actor. Escrita por Philip Barry para ella, la versión teatral entusiasmó al sofisticado Broadway con más de doscientas representaciones. Donald Ogden Stewart escribió más tarde con modestia que “se quitó de en medio” para la versión cinematográfica, pero lo cierto es que de nuevo desarrolló el ambiente y los diálogos. Una vez más, la mujer frustrada de clase alta está a punto de volver a casarse cuando su exmarido (interpretado por Grant), el playboy irresponsable se presenta con el periodista convertido en novelista Jimmy Stewart para provocar (y en el caso del periodista, también para tomar notas) su confusión, que al final se resuelve con el conocimiento de sí misma.

Nadie puede decir con exactitud en qué consiste el camino de la felicidad, y cualquier intento de limitarlo a las estratagemas de la clase alta sería un error.

Pero como los golpes que se lanzan dentro de las películas americanas y los problemas sociales parecen resolverse de forma individual, la crisis psicológica tanto del rico inútil como de los excluidos indefensos sugiere no obstante la necesidad de alguna otra posibilidad. Quizá la sombra de la próxima Segunda Guerra Mundial provocó que el público reclamara esta clase de tensión difusa o sublimada. La angustia en *Historias de Filadelfia* es sin embargo tan eficaz dramáticamente que desafía al “escapismo”.

El guion original de Buchman e Irwin Shaw para *El asunto del día* (1942), producida poco antes de la invasión de Pearl Harbor y estrenada en los meses posteriores, sirve para rellenar el vacío. Esta vez, Cary Grant es un estadounidense radical, el tipo de ateo pueblerino que denuncia el despotismo de los propietarios de la fábrica local con tanto éxito que le tienden una trampa para acusarle de prender fuego a la fábrica y de la muerte de un trabajador. Con el personaje de Grant que finge trabajar de jardinero para su amante en potencia Jean Arthur y un importante magistrado también en la casa, Buchman y Shaw construyen el escenario perfecto para un diálogo sobre la letra y el espíritu de la ley o el corazón contra las normas legales que favorecen la propiedad. Al final, tras una de las escenas de persecución más divertidas de la historia del cine sonoro, a Grant se le hace justicia. Pero la cuestión va más allá de la retórica de la época de la Segunda Guerra Mundial: en esta América, el marginado comprende que las cartas están marcadas y los integrados que tienen conciencia necesitan urgentemente escucharla. Era verdaderamente una llamada de atención de la década de 1930 sobre la inquietud social y a los nuevos altos cargos del New Deal, pero aportaba un peso democrático a la época siguiente de unidad obligada y entusiasmo marcial. Pocos actores afroamericanos tuvieron papeles dignos hasta este momento en que Rex Ingram, interpretando al respetuoso pero también respetado chófer del juez, ofrecía más pruebas de que Buchman, para entonces ascendido a productor, estaba llevando a Hollywood a la modernidad.

Un puñado de otros escritores de izquierdas hizo progresos en la misma dirección que Sydney Buchman, armonizando su talento con los temas del New Deal. Al no ser ninguno de ellos pioneros como él, no tenían la sensación de desilusión que superó a gente como Sam Ornitz o a John Bright. La mayoría de ellos estaba, como Lester Cole, abriéndose camino hacia arriba desde las películas B, de modo que percibía los primeros indicios de los valores de las grandes producciones como incentivos para dedicarse a trabajar con las posturas políticas del sindicalismo y del Frente Popular.

El que más se destacó por su prolífica escritura (y ventas de sus guiones) fue sin duda Dalton Trumbo, cuya carrera se parecía mucho a la de Rossen en varios aspectos claves. Nacido y criado en Colorado, nieto de un sheriff en una familia conflictiva de miembros de la Ciencia Cristiana, Trumbo fue a la Universidad, pero la dejó, debido a los habituales problemas financieros de la época. Trabajó ocho largos años en una panadería de Los Ángeles mientras escribía incansablemente narraciones cortas y buscaba algo más importante. Primero le llegó como periodista en un periódico especializado de Hollywood y luego, sobre la base de una novela e historias cortas, en forma de un contrato en 1935 con la Warner. Intriga infame fue su primera película, un producto estrictamente de serie B, pero con momentos insólitos, seguidos inmediatamente por un trabajo vulgar. Rebelde por instinto, Trumbo fue a parar al círculo de escritores de izquierdas y al Gremio de Guionistas, un osado movimiento que le supuso el despido de la Warner –aunque siguió oficialmente fuera del Partido Comunista hasta 1943, con el sindicalismo (y la vida familiar en su rancho) como únicas distracciones serias de su carrera de escritor–. Hizo un gran adelanto en la RKO, la más pequeña y menos estable de las grandes, pero que se distinguía sin embargo por sus adaptaciones literarias y por su única estrella importante, Katharine Hepburn.

A Man to Remember [Un hombre para recordar] (1938) era una versión de clase media baja localizada en el interior de Estados Unidos de una historia rosseniana del hombre contra el sistema. Al tomar la medida impopular de aplazar una feria del condado y enfurecer a la asociación médica al hacer que las inyecciones contra la polio sean accesibles al público, un médico de una pequeña ciudad llevaba la esperanza en muchos sentidos a una ciudad acosada, justo antes de morir completamente endeudado. Poco más que una nueva versión de El diario de un médico (1933), llamó la atención de The New York Times y compensó mucho trabajo rutinario. La elegancia de Trumbo y los bajos presupuestos de la RKO hicieron posible incluso películas esporádicas con un toque político, como Heaven with a Barred Wire Fence [Un cielo con una cerca de alambre de espino], en la que un huérfano superviviente a los ataques fascistas durante la guerra civil española viaja por los Estados Unidos, es arrestado como extranjero ilegal y después de muchos problemas decide establecer un rancho en el difícil territorio de Arizona²⁵. Más abajo aún, dentro del material de serie B, Anne Shirley (que se casó con Adrian Scott, y luego lo denunció mientras entablaba los trámites de divorcio) se convertía en la inocente de Sorority House [Hermandad de mujeres] (1938), una alumna de un colegio mixto que se da cuenta al suicidarse un amigo de lo frívolo y traicionero

*que puede ser el sistema de clases de la vida universitaria griega*²⁶.

Volvieron cinco (1939), escrita en colaboración con Natahanael West y Jerry Cady, es uno de los mejores productos B de Trumbo, un drama exótico de pequeño presupuesto injustamente poco reconocido, en el que los supervivientes de un accidente de avión en América Central se enfrentan a la necesidad de trabajar juntos. Una versión llena de angustia de Sinners in Paradise [Pecadores en el paraíso], presenta a un anarquista (interpretado por Joseph Calleia con mucho patetismo) la oportunidad de representar al héroe que se sacrifica mientras explica la necesidad colectiva a la pequeña sociedad en peligro.

Todo esto llevó a Trumbo hasta Espejismo de amor (1940), la adaptación cinematográfica que le sacó del circuito B y propició su carrera. Basada en una novela popular de Christopher Morley, consiguió para el guionista una nominación, y para su protagonista, Ginger Rogers, un Óscar. Fue también un gran éxito de taquilla para la RKO. Donald Ogden Stewart, que había trabajado primero en la adaptación, propuso un flashback para reflejar el carácter en primera persona de la narración. Trumbo complicó de manera provechosa un diálogo interior en el que Kitty recuerda su elección entre casarse con un médico que lucha heroicamente o con un plutócrata al uso. Los historiadores cinematográficos han reflexionado a menudo sobre el cariz emblemático de Espejismo de amor, la mezcla de clase, etnicidad irlandesa-americana (probablemente el aspecto menos importante de la película) y el género, cuando Kitty se lía con el rico y apuesto editor (interpretado por Denis Morgan). Embarazada de un heredero, pero incapaz de soportar que su altanera familia de clase alta domine su futura vida matrimonial, se marcha. Mientras piensa en la reconciliación, lee que se ha comprometido con una mujer de su clase. Cuando su bebé muere, se da cuenta de que pertenece al médico y a su misión social.

*Espejismo de amor estaba llamada a convertirse en un clásico cinematográfico que las feministas y posfeministas analizaron sin descanso. Como decía un erudito recientemente, el momento crítico se produce cuando la inteligente Kitty se enfrenta en el espejo con la Kitty desorientada, la esposa y madre en potencia contra la amante en potencia. Su destino está determinado por el de todas las chicas trabajadoras que intentan enrolarse en la soltería de un mundo de hombres y se hunden en la desgracia hasta que se dan cuenta de que no es lo adecuado para las mujeres*²⁷.

Pero esta moderna interpretación de fin de siglo no es justa ni para Trumbo ni para Espejismo de amor. Lo que hizo especial a Trumbo era su capacidad para tomar un material completamente vulgar y hacer algo diferente, más enfático, más humano. Kitty nunca eligió la soltería por voluntad propia, sino a causa de su relación con el poderoso; su alternativa está con el buen doctor (en sus múltiples variedades), que Cole, Trumbo, Ring Lardner, Jr., y un puñado de otros escritores hicieron célebre en los mismos años. Al escoger su papel como compañera de un benefactor, asume el estatus de Greer Garson (consagrada cinematográficamente como defensora de los huérfanos en *De corazón a corazón* de 1941 con contribuciones al guion de Hugo Butler), prefeminista pero claramente humanitaria e incluso idealista. Después del decisivo triunfo de taquilla de *Espejismo de amor*, según observa su biógrafo, Trumbo reunió el valor para hacerse más decididamente antifascista, más didáctico, también en cierto sentido más interesante desde el punto de vista artístico, pero menos un narrador al estilo de Hollywood²⁸.

Ring Lardner, Jr., era perfecto para un cierto tipo de películas de comedia humanitaria en unos Estados Unidos que buscaban un escape temporal de la oscuridad de los temas de la guerra. El único guionista radical de Hollywood que podía reivindicar ser hijo de otro escritor famoso, Lardner tenía también un ingenio mordaz; como su padre, era un bebedor excesivo, y un periodista lacónico por hábito y oficio. Gracias a su apellido fue invitado a Hollywood en 1937, donde se introdujo en lo más alto, pero también casi inmediatamente resultó demasiado izquierdista para que los jefes del estudio lo aceptaran con comodidad. Posteriormente recordaba que su primer trabajo con Selznick solo le aportó dos años de decepciones, y dos años más en la Warner (con Jerry Wald, que enseguida se convertiría en una especie de patrocinador de material izquierdista a la vez que con regularidad se atribuía los méritos de los escritores) no fueron más satisfactorios²⁹.

Gracias a las relaciones de su nuevo compañero de escritura, Ian Mc Clellan Hunter, con el que había trabajado en el *Dayly Mirror* de Nueva York, Lardner, Jr., se colocó en una pequeña compañía de producciones independientes, Stephens-Lange. Fundada por dos agentes del popular actor radiofónico Jean Hersholt, la compañía planeó varios largometrajes basados en el popular programa de Hersholt, *Dr. Christian*. Con *Meet Dr. Christian* [Les presento al Doctor Christian] (1939), Lardner había vuelto a empezar en la serie B de Hollywood. Su director, Bernard Vorhaus, era otro camarada que ya había colaborado con Hunter en los musicales de bajo presupuesto de Bobby Breen

hechos para una productora independiente igualmente minúscula (Principal Productions/Bobby Breen Productions, Inc.).

Ya existía un guion para Meet Dr. Christian, pero Vorhaus convenció al productor William Stephens de que se lo pasara a Hunter y Lardner, cuya combinación de talentos era perfecta para ello. El médico ha abandonado una gran carrera en Chicago para ayudar a la gente del campo de una pequeña ciudad, y cuando sustituyen al alcalde, acepta el trabajo de jefe del departamento de sanidad. Por cuestionar la prioridad (o justicia) de la construcción de carreteras mientras se necesita desesperadamente un hospital, el nuevo alcalde le despidió airadamente delante de la población. Luego la situación se da la vuelta cuando la hija del alcalde sufre una hemorragia cerebral. Al final, incluso los políticos comprenden la utilidad del humanitarismo. Meet Dr. Christian costó apenas 100.000 dólares y recaudó casi cuatro veces esa cantidad.

The courageous Dr. Christian [El valiente Doctor Christian] (1940) estaba en la línea de A Man to Remember de Trumbo, con más tirón de los protagonistas y un humor más afectuoso, o desde otro ángulo, un Meet Dr. Christian con un cariz algo más político. Esta vez, el médico bueno se enfrenta al típico dilema representado por la inmensa cantidad de personas sin hogar de los años treinta. “La ciudad de los ocupas” necesita desesperadamente viviendas públicas, pero el consejo municipal accederá a construirlas solo si el médico puede convencer a una viuda rica de que done su propiedad. Afortunadamente para el argumento, se descubre la meningitis espinal, es decir, una amenaza para toda la comunidad, y los corazones de la dama y de la gente del pueblo se conmueven. Este marcó el canto del cisne de Lardner en la serie B.

La mujer del año (1942) fue para Lardner lo que Espejismo de amor para Trumbo, y mucho más artística, pues Hepburn iba más allá de las capacidades interpretativas de Ginger Rogers. A pesar del éxito de las películas del Dr. Christian, Lardner se topó enseguida con un muro infranqueable: su papel protagonista en el Gremio de Guionistas y su reputación de rojo le costaron caro. Pero un amigo íntimo de Katharine Hepburn, el escritor de Broadway Michael Kanin, les lanzó a su hermano Garson Kanin y a Lardner la idea de mezclar a un columnista deportivo y a una columnista femenina. Con el estímulo de Hepburn, los dos escribieron un guion, seguramente uno de los más ingeniosos escritos jamás sobre el conflicto de sexos y sin duda perfecto para Hepburn, que tenía reciente su triunfo con Historias de Filadelfia. Ella se lo dio a la MGM sin los nombres de los escritores en la copia del guion y ellos lo

compraron por la cantidad más alta pagada hasta entonces por un guion original. Gracias a Hepburn y al productor Joe Mankiewicz (que ayudó con un segundo borrador y sugirió el título), Hepburn conseguía casi el vehículo que deseaba y los dos guionistas tenían un triunfo probable³⁰.

A pesar del final obligado por el estudio que ponía de nuevo a la heroína liberal, casi diplomática y luchadora en el papel de esposa y al inepto reportero en el sitio adecuado como esposo y cabeza de familia, La mujer del año se apuntaba muchos tantos en la autoafirmación de las mujeres, su capacidad para triunfar y quizá, sobre todo, su capacidad para hacer que los hombres parecieran tontos. Junto con la adaptación de Sydney Buchman de Vivir para gozar y la de Donald Ogden Stewart para Historias de Filadelfia (las dos procedentes de obras teatrales con éxito de Philip Barry en Broadway), fue también el mejor material con el que trabajaría nunca Hepburn³¹. El propio Lardner tendría que esperar otro cuarto de siglo para igualarla, pese a algunas películas destacadas en medio.

Paul Jarrico, uno de los guionistas más jóvenes en competir con una nominación compartida en los Óscar, personificaba otro caso interesante de ascenso rápido al éxito. Hijo de un sionista destacado y anfitrión de personalidades literarias yidish, Jarrico había nacido y sido bautizado ritualmente en la cultura judía de izquierdas de Los Ángeles. Se afilió en 1930 a la Liga de Jóvenes Comunistas en la UCLA y se introdujo en la escritura cinematográfica a mediados de la década. Su primer título importante después de una película romántica de serie B de la Columbia (No Time Marry, 1938) [No hay tiempo para casarse], fue un vehículo para Lucille Ball escrito en colaboración con otros tres guionistas, Triángulo amoroso (1939)³². Tom, Dick y Harry (1941), para la que Jarrico aportó el argumento y escribió en colaboración (con Garson Kanin) para la RKO, intentaba ser una crítica o ataque satírico a la versión burguesa de la historia de Cenicienta. La proletaria Ginger Rogers (Jarrico había recomendado a Jean Arthur para el papel y habría estado infinitamente mejor) tiene tres pretendientes: un obrero, un capitalista y un tipo intermedio. Jarrico más tarde comentaba con ironía que todos sus esfuerzos por intentar decir algo con cierta carga política vuelven a caer en un cliché de Hollywood –en este caso, una campana que suena cuando ella besa al proletario no demuestra que el amor o el personaje de la clase obrera sean superiores sino que el Amor lo Vence Todo–. Sin embargo, era un cliché perfecto, al menos por sus implicaciones, para el espíritu democratizador de la época³³.

Tom, Dick y Harry fue también un título que dio impulso a su carrera con una

nominación al Óscar por el guion. Jarrico ya había escrito un guion original para Men of the Timberland (1940), una película de serie B de la Universal que protagonizó Andy Devine y algunos chicos de barrio ayudando al Cuerpo de Protección Civil (CCC) de la lucha del New Deal contra los despiadados magnates de la madera³⁴. Como Cole, Jarrico ya estaba preparado para intervenir en películas bélicas importantes, consiguiendo un éxito profesional y una influencia política imposibles de alcanzar tanto antes como después.

El director y a veces guionista Bernard Vorhaus fue uno de los que no lo consiguieron completamente, aunque estuvo tan cerca que solo la mala suerte o una elección equivocada se lo impidieron. Hijo de un médico, nacido en Nueva York casi con el cambio de siglo, Vorhaus comenzó literalmente a jugar con material cinematográfico cuando su hermana mayor, una tituladora en ciernes de películas mudas, lo llevaba a uno de los primeros estudios de Nueva Jersey. A comienzos de la veintena, era un aprendiz de guionista en la Columbia, luego en la Metro y después director de una película muda dramática de dos rollos (Sunlight, 1928) [Luz del sol] que llamó tan poco la atención en Hollywood que se trasladó a la industria cinematográfica británica, que por aquella época producía rollos de película de “cuota” exigidos por la ley británica para limitar el acceso de Hollywood al mercado nacional.

En los estudios Twickenham, de bajo presupuesto, con David Lean como montador y protegido (y la ingenua Ida Lupino como su máxima estrella), Vorhaus rodó media docena de películas B que mezclaban secuencias de tipo documental sobre la vida de la clase obrera con romances previsibles³⁵. Cuando la industria cinematográfica británica se hundió a mediados de la década de 1930, Vorhaus regresó a Hollywood y firmó con la Republic, una jugada que más tarde consideró un gran error, dejando el resto de su carrera a un nivel muy bajo. La ahora olvidada King of the Newsboys [El rey de los vendedores de periódicos] (1938) fue sin embargo un verdadero drama bildungsroman* escrito apresuradamente por Vorhaus sobre un chico y una chica que sueñan con marcharse pero ven la gabarra de la basura en el río Este como metáfora real de sus vidas. Él se convierte en el director de un tabloide y ella en la amante de un gánster y ambos saborean la amargura antes del final.

Vorhaus se cambió a Bobby Breen Productions para hacer dos curiosos dramas semiadolescentes metiendo con calzador contenidos sociales en las canciones sobre sentimientos prepubescentes. La primera, Fisherman's Wharf [El muelle del pescador] (1939), era un drama proletario elevado a la enésima potencia, con

el guion reescrito de forma chapucera por el productor pero que todavía conservaba algo de fuerza. *Little Bobby* inicia la película de forma memorable con un coro de ópera italiana, trabajando sin descanso en un barco que cubre un trayecto, mientras su padrastro (interpretado por Leo Carrillo) dirige a los miembros del clan italoamericano para ayudar en las capturas. Todo va bien en esta cooperativa firmemente urdida y feliz hasta que un forastero convence a Carrillo para que convierta la cooperativa en una empresa capitalista. Se restaura la normalidad con unas relaciones paternofiliales tensas. Algunos momentos de la película no solo son hermosos cinematográficamente, sino realmente conmovedores – todo lo que se puede pedir a una producción de serie B.

A primera vista, otra película de Bobby Breen, *Way Down South* [Camino del sur] (1939), ofrecía posibilidades más interesantes. Vorhaus, ayudado por el actor afroamericano Clarence Muse, convenció al productor Sol Lesser para que contratase al famoso poeta Langston Hughes, para hacer el guion sobre una plantación de antes de la guerra donde un chico mantiene una relación muy afectuosa con un esclavo que va a ser vendido “río abajo”³⁶. Con la nueva versión del propio Lesser, el drama interracial quedaba reducido a una escena o dos al comienzo y al final de la película, llegando al clímax en la salvación de una plantación gracias exclusivamente a la benevolencia de sus esclavos. Lo que queda con más fuerza es una de las primeras secuencias de baile de esclavos que llevaban a cabo primero una celebración de la cosecha muy adecuada históricamente y luego pasan como por arte de magia a una danza de jazz moderno, en lo que parece una emancipación espiritual y transhistórica.

Rutas infernales (1940), para la Republic fue casi un fracaso de Vorhaus. El primero de los wésterns antifascistas de categoría, protagonizado por John Wayne, podría haber proyectado a Vorhaus y al coguionista Sam Ornitz a algo más importante. Desgraciadamente, pusieron a un guionista menos sagaz para que lo reescribiera y según Vorhaus, los elementos significativos de la trama nunca se integraron adecuadamente. Incluso en la Republic, el éxito no proporcionó la posibilidad de escoger futuras películas. El éxito durante la guerra de Vorhaus se limitó a películas menos prestigiosas en la línea de los documentales militares. Volvió a cambiarse a las compañías de producciones de serie B británicas incluso antes de su exilio permanente y su desaparición completa del trabajo cinematográfico.

CHICOS ROSAS

Pero las películas de bajo presupuesto de Vorhaus para Bobby Breen señalaron una zona de éxito importante para los guionistas de izquierdas: películas familiares o infantiles. Nunca hubo nada que los radicales de Hollywood hubieran escogido, pero, una vez colocado ante ellos, parecía (y continuaría pareciendo durante décadas después de la lista negra) el medio más natural para un mensaje social. Desde otro ángulo, lo que el cine de terror permitió a los guionistas radicales desde principios y mediados de la década de 1930, el cine familiar lo permitió desde mediados de la década de 1930 en adelante. El éxito de taquilla de Drácula y Frankenstein fue alcanzado y sobrepasado por Shirley Temple y todas las Shirleys menores (como Jane Withers, la favorita de los adolescentes Deanna Durbin y una caterva de actores infantiles en ese tipo de películas). Al final o muy cerca del final se podían encontrar a los perrillos falderos proletarios conocidos de diversas formas, como los Dead End Kids y, posteriormente, como los Bowery Boys. Los guiones de los escritores de izquierdas encajaban bien en las categorías disponibles, sin duda debido a sus sentimientos de clase, pero casi tanto por sus sentimientos hacia los niños conflictivos, los solitarios o los excluidos en un mundo dominado por adultos poco amistosos.

Casi desde el comienzo de los años treinta, eran frecuentes no solamente las películas sobre niños, sino también películas del New Deal, que hacen pensar en los mensajes sociales que los públicos de los años treinta entendían mejor. Más tarde, los granujas del barrio podían convertirse en huérfanos de guerra, desde América a China y prácticamente en todas partes de Europa. Aunque a los estadounidenses les gustaba animar al desvalido, con demasiada frecuencia se les presentaban pequeños héroes sin contexto significativo y los izquierdistas aprovecharon la oportunidad de revivir escenas trágicas a través de los ojos de las fundamentales víctimas inocentes de la sociedad³⁷.

The Mayor of Hell [El alcalde del infierno], escrito por Edgard Chodorov, fue el primero de estos dramas New Deal. Pero el primer largometraje protagonizado por un niño prodigio escrito desde la izquierda fue El incomprendido (1934), una adaptación de la extraordinariamente popular serie de libros de niños (o familiares) del siglo diecinueve. Gracias a Jackie Cooper, el actor infantil de Hollywood más famoso después de Shirley Temple, y a un cuñado con un puesto

importante en la industria, la guionista Marguerite Roberts tuvo la oportunidad de afianzar una carrera productiva durante décadas de ricas y variadas experiencias, desde Estirpe de dragón para Katharine Hepburn a Valor de Ley para John Wayne. Los estudios consideraban que las películas de niños eran un terreno “natural” para una de las poquísimas guionistas que había en los primeros años de las películas habladas, y Roberts adaptó con éxito el argumento de la serie a la historia de un niño y su padre adoptivo separados cuando la hija del padre se traslada con su propio hijo³⁸. Francis Faragoh, Sam Ornitz, Albert Maltz, John Howard Lawson, Ian McClellan Hunter, Carl Foreman y una variedad de talentos menores exploraron similares vías de niños que sufren, casi invariablemente triunfantes al final.

Sin embargo, Hugo Butler fue el guionista campeón –al menos dentro de las huestes izquierdistas– del drama infantil de las décadas de 1930 y 1940. Hijo de un antiguo (y políticamente conservador) guionista, Frank Butler, casado con la actriz radical Jean Rouveral (que interpretó a niñas y adolescentes en películas de W. C. Fields y Hopalong Cassidy, respectivamente), Butler se instaló casi automáticamente en la industria, desde la mitad de los años treinta en adelante, durante unos pocos años, la mayoría de ellos en películas anodinas³⁹. En 1938, consiguió los créditos en solitario del guion tanto de Las aventuras de Huckleberry Finn como de la primera versión filmada de Cuento de Navidad; el año siguiente, la historia en colaboración para Young Tom Edison [El joven Tomás Edison], y en 1943, la adaptación en solitario para la pantalla de la eterna Lassie. Aunque iba a escribir material naturalista, negro, de vanguardia y de muy diferentes y curiosos tipos para directores que van desde Jean Renoir y Luis Buñuel a Robert Aldrich y Joseph Losey, las películas infantiles siguieron siendo su mayor éxito, no solo porque tenía mano para ello, sino porque las producciones de estudio de la Edad de Oro dieron a su trabajo la exhibición de la que carecieron las posteriores tentativas⁴⁰.

La adaptación para el cine del clásico de Twain, la novela más aclamada de la nación junto con Moby Dick, forzosamente tenía que ser portentosa. Las aventuras de Huckleberry Finn se hizo como película muda en 1920, con Jackie Coogan como Tom Sawyer, Junior Durkin como Huck, Clarence Muse como Jim y Mitzi Green como Becky Thatcher, la novia que hace que Huck asuma sus responsabilidades. El éxito de la MGM con Aventuras de Tom Sawyer en 1938 provocó que el estudio adquiriese los derechos de Huckleberry Finn a la Paramount para crear otro vehículo para aquella estrella infantil emergente, Mickey Rooney. La tarea de guionista se asignó a Butler. El estudio quería una

comedia ligera en la misma línea de la versión de 1931 y Butler lo garantizaba. Pero recuperó con éxito tanto el melodrama social de la novela –dentro de los límites de lo que estaba permitido en la época– como la angustia del huérfano que huye. A diferencia de la versión de *La casa de los siete tejados* de Lester Cole, no pudo añadir un abolicionista declarado al Missouri de la era del esclavismo, pero mostró la esclavitud de una forma tan cruel y equivocada para su víctima Jim, que la película tuvo gran influencia en un momento en el que una nueva oleada de terror racista estaba arrasando el sur.

Este *Huckleberry Finn* presenta a Huck haciéndose a la carretera (en realidad, el río) para evitar que su protectora, la Viuda Douglas (interpretada por Elizabeth Risdon), pagase un rescate por su inútil “Pap”. Se encuentra con Jim (interpretado por Rex Ingram), que se ha escapado después de saber que la viuda iba a venderlo para pagar por Pap, pero Jim también intenta unirse a su mujer en un estado libre. Este eficaz detalle, que no está en el original, niega la infantilización de Jim en la obra de Twain. La muerte simulada de Huck, de acuerdo con la novela, da lugar a cargos de asesinato contra el ausente y huido Jim. Los dos fugitivos en su barcaza se alían con dos tahúres como en la novela de Twain y entre representaciones paródicas de Shakespeare (con Huck travestido como Julieta), Huck descubre su trama para devolver a Jim a cambio de la recompensa.

Aunque descrito como inculto y muy supersticioso, el Jim de Ingram era mucho más que un personaje del estilo Stepin Fetchit típico de la época, más bien era el papel de compañero hecho y derecho para el Huck de Mickey Rooney. Hacia el final de la película, cuando Jim es capturado (al llevar a la ciudad a Huck después de una mordedura de serpiente) y metido en la celda de la cárcel por una multitud de campesinos sureños ávidos de linchamiento, Huck conduce un barco de vapor, desplazándose peligrosamente a través de los bajíos camino a casa. Apresurándose para salvar a su amigo, garantiza la emancipación de los esclavos a costa de prometer convertirse aparentemente en un buen chico y entonces termina la película (con la visión de la pipa en su bolsillo trasero), sugiriendo astutamente que seguirá siendo ese granuja encantador, Huck. Perfecta para Rooney, *Las aventuras de Huckleberry Finn* también desarrollaban al máximo y con éxito temas sociales y raciales y sin duda debió sentar bastante mal en el sur. Aunque, como su viuda, Jean Rouveral Butler, recordaba más tarde, el joven Butler consideraba su habilidad no como un “arte” sino como una adaptación concienzuda, había captado el arte del artesano; su política dio a su trabajo una intensidad que de otra forma no habría tenido⁴¹.

La MGM, muy satisfecha con el trabajo de Butler, le asignó el guion de Young Tom Edison (1939), junto con Dore Schary y Bradbury Foote. Una adolescencia de ficción para el joven inventor hace de Rooney un mecánico Huck con los mismos rasgos que Butler había trazado tan bien. Este Huck no supone un perjuicio, pero con su indiferencia a las reglas sociales y su fanática determinación a experimentar, produce a la familia (pero especialmente a su padre, interpretado por George Bancroft) un sinfín de problemas, pero al final salva la situación con su genio en ciernes⁴².

Mientras tanto, Butler escribía solo la primera versión sonora de Canción de Navidad, en muchos aspectos la mejor versión del siglo. Tratado de tal forma como para hacer del ambivalente personaje de Scrooge (en palabras de Jean Rouveral Butler) “un tipo solitario, alguien a quien no ha querido nadie”, Butler consiguió evitar o transformar lo demasiado conocido y el torrente de sensiblería que marca las futuras versiones⁴³. Transformó el Espíritu de las Navidades Pasadas en una especie de fantástica ninfa, un hada victoriana (o semierótica Campanilla) con poderes de auténtica sabiduría además de visión del pasado y del futuro. No es sorprendente que el empobrecido hogar de Bob Cratchit se convierta en la encarnación del círculo de la familia proletaria, y que el espectacular cambio de Scrooge aumente la esperanza de una reconciliación humana más amplia, en la línea de lo que pretendió Dickens, una cuestión que los estadounidenses parecen destinados a aceptar solo desde el punto de vista de la caridad como un accesorio de las ventas.

Lassie (1943), la primera de la serie de películas (sin hablar de la posterior serie de televisión, muy poblada de guionistas integrantes de la lista negra bajo seudónimo), sería la última película de niños de Butler, y así, una pérdida clara para el género. Su fuerte reparto de personajes de adolescentes y niños en películas como De hoy en adelante (1946) y La gran noche (1951), sin mencionar un posterior semidocumental ganador de varios premios, de 1956, sobre los Niños Mexicanos Campeones del Mundo (Los pequeños gigantes), demostró que poseía talento, pero tuvo pocas oportunidades para demostrarlo dentro de la corriente principal de Hollywood.

Lassie, la cadena invisible, del guion en solitario de Butler, lo tenía todo desde el punto de vista cinematográfico, ayudado por la inspirada elección de Roddy McDowall y una tremendamente encantadora Elizabeth Taylor con ocho años que comparten su amor al obstinado perro inglés. La película, evidentemente escrita para inspirar fuertes sentimientos en los públicos de Estados Unidos por

sus sitiados primos británicos, también sacaba mucho partido a los valores de clase de Lancashire. Nacido y educado en Canadá, Butler encarnaba los valores de tiempos de guerra de Hollywood igual que los británicos y los comunistas tendiendo puentes entre aquellas líneas de clase. Basada en la popular novela de 1940 del mismo nombre escrita por Eric Knight, la película también insistía en la relación entre las estrellas adultas e infantiles Donald Crisp y McDowall como un equipo de un padre y un hijo que había ganado millones de seguidores en *Qué verde era mi valle*. Cuando la familia desesperada vende el collie a un aristócrata y este viaja cientos de kilómetros (incluida una prolongada parada con una pareja mayor que ha perdido a su hijo en la guerra) para regresar, el valor de la nación se convierte en el verdadero argumento. (La película estaba dedicada en los títulos al autor, “un hombre de dos países”, y la narración comienza, “El pueblo de Yorkshire...”). De principio a fin, la dignidad de la clase obrera se sitúa en el centro junto con el encanto canino. Es difícil demostrar que se haya hecho jamás una película mejor en la que todo gira alrededor de un perro⁴⁴.

My Friend Flicka [Mi amiga Flicka] (1943) proporcionó a Francis Faragoh su último éxito y dio a Roddy Dowall otro lugar en la historia como el niño amante de los caballos que señala el camino a otros en cine y en televisión (Flicka, como Lassie, hizo la transición; solo Rin Tin Tin, la estrella canina original, pudo reivindicar un éxito popular igualmente duradero). Basada en la obra del mismo título de la novelista Mary O’Hara, Flicka mostraba a un niño en el Oeste de la época al que un caballo que aparentemente se negaba a ser domado, había tirado y había dejado potencialmente inútil de por vida. Amenazado con la muerte (por el por otra parte bondadoso padre de Roddy, interpretado por Preston Foster), Flicka es salvada con la ayuda del simpático peón del rancho (y futuro integrante de la lista negra), Jeff Corey, y rehabilitado por un niño que aprende a vencer la adversidad, naturalmente con la ayuda del amor de una madre (proporcionado por Rita Johnson). Quizá, como sugieren algunos críticos, Flicka precede a las películas posteriores de Disney con personajes de carne y hueso al mostrar qué se podía hacer desde el punto de vista dramático y comercial. Pero sería mejor decir que Flicka, junto con un grupo de películas similares, llevaba a la pantalla la literatura infantil más potente y ganaba los corazones de sus jóvenes espectadores de forma legítima y con buenas intenciones⁴⁵.

Fuego de juventud (1944), adaptada por el escritor de comedias y futuro integrante en la lista negra Howard Dimsdale, con Helen Deutsch y Theodore

Reeves, de la novela de Enid Bagnold, aumentó el potencial dramático y taquillero, otra muesca hasta llegar a lo mejor de todo el género. Mickey Rooney y Elizabeth Taylor, que aparentemente estaban en la adolescencia por entonces (en realidad, Taylor era un niña precoz de doce años), parecían capaces de amor juvenil señalando vagamente algo más fuerte. En el papel de una joven inglesa de una familia de clase media, gana un caballo como premio en una rifa, lo entrena para la Gran Carrera Nacional de Obstáculos y lo monta ella con éxito disfrazada de chico –aunque ella y el caballo serán descalificados después de ganar por razones de sexo–. El mozo de cuadra de clase trabajadora interpretado por Rooney ha estado allí desde el primer momento, considerándose indigno de ella.

El emocionante clímax tan típico de la escritura de izquierdas destaca el papel de la actriz futura integrante de la lista negra Anne Revere, que subraya que una oferta de Hollywood (¡) podría proporcionar montones de dinero, como le aconseja el bondadoso papá Donald Crisp, pero aceptarlo sería materialismo puro para la niña y (el argumento irrefutable) haría sumamente desgraciado al caballo. Los valores cuentan más en todos los aspectos. Entre una serie de nominaciones para la película, incluido un Óscar al mejor montaje, Revere ganó el premio a la mejor actriz secundaria. Este fue el mejor papel de la carrera de Rooney y, discutiblemente, también de la posteriormente adulta siempre sobreactuada Taylor, cuyo escote fue posteriormente el centro de su interpretación. (Más tarde recordaba Fuego como “la película más apasionante que he hecho jamás”.) El congreso de los Estados Unidos acogió la película en su por entonces pequeña colección de la biblioteca oficial del congreso sobre la base de que reflejaba “los gustos y preferencias contemporáneos del pueblo estadounidense”⁴⁶.

Dead End (1937) había jugado anteriormente un curioso e involuntario papel en la aparición del melodrama adolescente, pero fue el extraordinario drama de “chicos malos” de Hellman, Esos tres (1936), el que anteriormente marcaba un nivel más alto. Extraído de su drama de Broadway La calumnia, la primera obra teatral con tema lésbico representada al más alto nivel dramático en el país, Esos tres fue reducido drásticamente mediante la conversión del conflicto en uno heterosexual. Pero el núcleo dramático –los efectos de la mentira de una niña dirigida contra una profesora y apoyada por una abuela rica que insiste en la “respetabilidad” de la profesión de una mujer– se consiguió mantener. La clara comprensión de la felicidad heterosexual al final de la película no disminuye la destrucción del experimento educativo ni desentraña la complejidad psicológica

del “mal” comportamiento de la niña. Al igual que el tema homosexual yace bajo la superficie en la tensión emocional entre las dos amigas, que juntas crean un colegio y encuentran un hombre que se interpone entre ellas, también lo hacen las difíciles preguntas que planteaba Hellman sobre el enfoque realmente pueril de Hollywood de los asuntos familiares⁴⁷. También estuvo en la avanzadilla de Hollywood por otras cuestiones.

HOLLYWOOD Y RAZA

*La loba (1941), basada en su propio éxito de Broadway, se puede considerar la mejor obra de Hellman en Hollywood y en muchos aspectos, su película emblemática. Consigue transmitir al cine, gracias en gran medida a la dirección del liberal de izquierdas William Wyler, una epopeya histórica sobre la época de fin de siglo en el sur y un drama familiar sobre la corrupción social y la deslealtad personal. Nadie consigue escapar de la claustrofóbica familia y Bette Davis, que había estado bastante cerca de los proyectos del Frente Popular (protagonizó media docena de películas de guionistas posteriormente integrantes de la lista negra entre 1940 y 1946), aportó una inolvidable interpretación como la intrigante que necesita liberarse y ha escogido la traición como el único camino abierto ante ella⁴⁸. Una mirada con más detenimiento a sus películas muestra que aquí, como en *They Won't Forget* y *Among the Living*, los valores raciales degradantes como la experiencia central sudista estaban a menudo implícitos si no abiertamente expresados. Debe recordarse que esta era la época de *Lo que el viento se llevó*, el mayor y más importante éxito de Hollywood desde aquella otra película racial de inferior categoría, *El cantor de jazz*. La idea de que las muchedumbres prestas al linchamiento y la locura de la posguerra dominarían la escena regional marcó una visión de contraste, por no decir otra cosa.*

Los estudiosos ya han establecido lo que todo racista y todo habitante de Hollywood sabía en 1935 o 1940: que los comunistas y sus aliados llevaban la voz cantante de la propaganda y con gran habilidad impulsaron el sentimiento antirracista en la vida política y sociocultural del New Deal. A mediados de la década de 1930, los movimientos radicales rivales como el antiguo Partido Socialista tenían uno o dos héroes antirracistas (aunque ninguno en Hollywood),

pero el Frente Popular tenía la cantidad y la determinación para forzar la decisión en casi todos los aspectos posibles. Aunque parecían haber moderado sus críticas en asuntos de colonialismo después de que varias de las naciones colonizadoras de Europa se convirtieran en posibles aliados contra el fascismo, sin embargo, actuaban en redes sociales desde la alta sociedad de Harlem a los clubes étnicos de los barrios para impulsar asuntos de igualdad de raza e incluso protagonizaron ellos mismos los por entonces escasos matrimonios interraciales.

Los comunistas sentían profundamente y a menudo comentaban desde las páginas de New Theater a las de Daily Worker o las de New Masses, que el cambio en el cine para las caracterizaciones raciales dignas tenía que haberse llevado a cabo hacía mucho tiempo. Aunque Rex Ingram como Jim en Huckleberry Finn marcó un curioso momento precoz de esperanza, los desengaños de Paul Robeson en películas raciales de bajo presupuesto (The Emperor Jones [El emperador Jones] y Song of Freedom [Canción de libertad] y películas de gran presupuesto de Hollywood (Showboat [Teatro flotante] y Las minas del rey Salomón) fueron especialmente amargos. Junto a estos niveles sumamente modestos, Como ella sola (1942) representaba una señal de cambio. Adaptada por Howard Koch de la popular novela de Ellen Glasgow, presentaba a Ernest Anderson como un formal estudiante de derecho (e hijo de una criada de la familia) que es acusado erróneamente de conducir un coche que se da a la fuga tras un accidente que en realidad conducía el personaje de Bette Davis, una rebelde pero egocéntrica moderna dama del sur. Aunque tan egoísta como su tío, magnate tabaquero (que la apoya de una forma que revela los deseos prácticamente incestuosos del anciano), Davis muere en un accidente de coche, arruinando la vida de un buen joven negro y de su familia.

Anderson soportaba valientemente la imagen de “buen negro” que Hollywood a veces (generalmente con los guionistas de izquierdas) había conferido a los afroamericanos y continuaría dando a aquellos cuyas posibles contradicciones y complejidades contemplaba como un grave riesgo comercial. Para dar otro ejemplo desde la tradición de la izquierda, Dooley Wilson retomaba el papel del “buen negro” sin educación con Sam, la mano derecha de Bogart en Casablanca. A pesar de las limitaciones evidentemente severas, sin embargo, estas imágenes eran sin duda mejores que las alternativas existentes del negro feliz y supersticioso, la criada charlatana, el ladrón cómico o el ridículo pseudocaballero. De hecho, uno o dos testigos amistosos recordaban al Comité, como examen principal de control de pensamiento, que el sentimiento del Partido en Hollywood (en una época posterior se le habría llamado “corrección

política”) había hecho erróneamente que el guionista se sintiera lo suficientemente culpable como para negarse a escribir comedias de juglares con la cara negra⁴⁹.

Seis destinos (1942), una antología de historias de un abrigo que pasa inconscientemente de protagonista en protagonista, proporcionando nuevas experiencias a cada uno, llegando a su apogeo en una iglesia del sur con el abrigo, con dinero en sus bolsillos, cayendo milagrosamente del cielo (de hecho, de un avión) sobre los feligreses que veían la mano de “er Zeñó” y lo dedicaban a su institución religiosa. La presencia de guionistas de izquierdas no trajo ovaciones de la izquierda; parecía condescendiente sin aportar nada edificante. Robeson, que interpretaba el papel del ministro, expresó su particular amargura renunciando completamente al cine: fue su última aparición en una película de Hollywood⁵⁰.

Pero la historia afroamericana en Hollywood solo había empezado. La Oficina de Información de Guerra (OWI) señalaba brevemente tras su formación en 1942 que tenía una agenda llena de prioridades de Hollywood para desarrollar el espíritu de victoria en el frente interior, incluida la mejora de las relaciones raciales. Aunque en su mayoría era una respuesta de boquilla a la campaña dirigida por Walter White de la NAACP [Asociación Nacional para el Avance de la Gente de Color] y el candidato a la presidencia republicano liberal Wendell Wilkie para mejorar el tratamiento cinematográfico de los afroamericanos, fomentaba algunos proyectos, casi inevitablemente con conexiones con la izquierda⁵¹.

Una cabaña en el cielo (1942) fue la primera película de serie A con un reparto completamente negro. Dirigida por Vincente Minelli, procedía de un éxito de Broadway de 1940 escrito por el letrista de izquierdas John Latouche y uno de los colaboradores íntimos de Yip Harburg, Vernon Duke. Harburg y Harold Arlen fueron contratados por la MGM para escribir la banda sonora de la película, y su colaboración aportó la memorable “Happiness Is a Thing Called Joe” [La felicidad es una cosa llamada Joe]. Los críticos cinematográficos de New Masses reflejaron sin duda una actitud común entre los intelectuales de Harlem: que los temas de estilo bíblico que enfrentan a una seductora (Lena Horne) con la “buena mujer” rutinaria, Ethel Waters, sobre el alma y el cuerpo de un hombre indeciso (Eddie “Rochester” Anderson) no se libraba de estereotipos, esencialmente al recrear la atmósfera de The Greent Pastures [Las verdes praderas] que los blancos querían creer benévolamente que era la vida

afroamericana. Pero Horne y Waters, con Rex Ingram como secundario, más Louis Armstrong, Duke Ellington y el fenomenal añadido del Hall Johnson Choir, hicieron de la película un éxito comercial y un escaparate para el talento negro estadounidense. Eso sin duda fue un progreso.

Stormy Weather [Tiempo de tormenta] (1943) fue mucho más lejos. A diferencia de Una cabaña en el cielo, Stormy Weather sacó a la luz los tipos de números de comedia –carentes de insinuaciones sexuales– que se veían habitualmente en garitos de negros o en musicales de clubes nocturnos. La línea argumental era endeble, descubriendo las carreras y las vidas de una destacada pareja negra del espectáculo, en torno a sus números musicales y de baile. Pero Bill (“Bojangles”) Robinson, él mismo una leyenda del mundo del espectáculo afroamericano, sobrepasaba las limitaciones del papel en el que encuentra, pierde y recupera finalmente a su protegida, interpretada por Lena Horne. El izquierdista Hy Kraft, un escritor de Broadway con un solo título cinematográfico y varias experiencias teatrales de éxito en su haber, dio más peso a la historia por medio del “libreto” que desarrolló para Stormy Weather a partir de una historia original de Jerry Horwin y Seymour B. Robinson⁵².

En el primer momento de la película, un bailarín de claqué retirado (Robinson) está ocupado enseñando sus números a chicos del vecindario cuando recibe un papel del mundo del espectáculo felicitándole por sus dotes como una “magnífica contribución a la raza negra”. Examinando las citas de viejos amigos, rememora su regreso como héroe de la Primera Guerra Mundial, su descubrimiento de un nuevo talento en el personaje de Horne y la intensa realidad de volver al trabajo ocasional en una barcaza. A continuación, trabaja de camarero en un bar de la calle Beale de Memphis donde muestra sus habilidades cuando una triunfal Horne y su promotor aparecen por allí. Descubierta, decide montar un espectáculo en Harlem pero se le acaba el dinero; por una feliz coincidencia, se encuentra a su viejo compañero trabajando como un humilde limpiabotas. Las cosas se resuelven y finalmente Cab Calloway vuelve a reunir a la pareja para la vida de familia que el personaje de Horne ha aplazado. A pesar del final de Hollywood, la realidad del talento sin recompensa y una vida subproletaria para los afroamericanos corrientes nunca está lejos de la superficie.

Los rasgos memorables de la mayoría de las películas incluyen la aparición cinematográfica más larga de Fats Waller –cantando, tocando el piano y bailando swing– entre un cambio profesional (y geográfico) a Hollywood que por lo demás resultó una desilusión total. Mientras tanto, la compañía de baile de

Katharine Dunham, los bailarines Hermanos Nicholas, Calloway, y por supuesto, Horne y Robinson organizaban una tormenta como nunca se había visto antes en la pantalla. Aunque todo parece simple entretenimiento y tremendamente convencional, hay que tener en cuenta que la Twentieth Century-Fox consideró seriamente retirar la distribución de la película y que menos de la mitad de las salas de estreno afiliadas a la Fox ni siquiera la exhibieron. Este era el momento de los disturbios racistas contra el traslado a Detroit de poblaciones negras en tiempo de guerra –junto con los disturbios antichicanos en Los Ángeles–, y la simple aparición de multitudes de negros dinámicos en el cine parecía potencialmente peligrosa. Que *Stormy Weather* a pesar de todo hiciera dinero atestiguaba que sus números provocaban otro tipo de sensaciones⁵³.

Los izquierdistas de Hollywood azuzaban para ir más lejos, pero con una sola excepción sus intentos tuvieron que esperar los últimos años de la década de 1940 mientras se aproximaba la lista negra. El único guionista afroamericano de la lista negra, Carlton Moss, no consiguió recibir un crédito cinematográfico por su único largometraje semidocumental, *The Negro Soldier* [El soldado negro] (1944). Escrito para una serie de documentales de Frank Capra, “Por qué luchamos”, para el Departamento de Guerra, en la cual ninguno de los guionistas consiguió créditos, presenta al mismo Moss como un ministro de Harlem que al reconocer en la iglesia a personal de las Fuerzas Armadas, comienza entonces a narrar la historia de los soldados negros (empezando por el presente, mostrando a Joe Louis en el campamento de instrucción) a lo largo de la historia de Estados Unidos. Aunque *The Negro Soldier* prácticamente pasaba de largo por la Guerra Civil por ser un tema que producía demasiadas divisiones, reivindicando con firmeza a Crispus Attucks en la Masacre de Boston y encabezando la Revolución Americana y seguía narrando una historia afroamericana más extensa, incluidos Broker T. Washington y George Washington Carver; la fundación de colegios negros, el papel de Jesse Owens en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, el simbolismo de Joe Louis noqueando a Max Schmeling y finalizaba con una evocación de la guerra como lucha contra la injusticia mundial. El mismo Capra insistió más tarde en que la idea para la película comenzó con informes de discriminación dentro de las Fuerzas Armadas, pero parece probable que los informes de baja moral entre los negros provocase el esfuerzo del Departamento de Guerra. Demorada repetidamente por la preocupación por la sensibilidad racial de los blancos, con copias sin revisar, de hecho destruidas y con la prohibición de mostrar las instalaciones militares en el sur (donde se llevaba a cabo un gran porcentaje de la instrucción), tuvo una historia agitada y un resultado imperfecto, pero sin embargo sigue siendo un hito.

Se cortó toda mención hecha por Moss sobre la segregación en los primeros guiones, todas las descripciones de oficiales negros expulsados y se borró cualquier indicio de ira afroamericana, incluso contra los alemanes. Como Moss reflexionaba décadas después de haber vuelto a hacer películas educativas para colegios públicos, un Hollywood todavía inmovilizado en la era de la segregación de la vida pública estadounidense (incluida la mayoría de las instalaciones de Los Ángeles) no era probable que se le hubiese aceptado aunque no hubiera sido de izquierdas. Inicialmente le pidieron que escribiera Pinky para que la dirigiera Kazan, pero le echaron cuando se negó a describir un romance interracial como una “tragedia” intrínseca. Para él, la verdadera tragedia era la ceguera del sistema del estudio y de la mayoría de los Estados Unidos⁵⁴.

Los izquierdistas no eran completamente inocentes de esta atmósfera. En sus películas de la década de 1930 se podían encontrar camareras sumisas, unidimensionales y el esporádico negro cómico que arrastraba los pies, aunque menos que en otras películas. Jerome Chodorov escribió en colaboración la comedia de Bob Hope Louisiana Purchase [La compra de Luisiana] (1941) con cantidad de gags sobre políticos sureños (incluido uno que hace filibusterismo leyendo Lo que el viento se llevó en el Congreso, a lo Caballero sin espada), pero también llena de negritos sonrientes⁵⁵. Sydney Buchman escribió y produjo la película de enorme éxito The Jolson Story [La historia de Jolson] (1946), que consiguió media docena de premios de la Academia y nominaciones por la historia de un personaje repugnante de la vida real que hizo su fortuna imitando la cultura negra (en los clubes y entre los soldados se le conocía más por cuestiones sexuales degradantes para las mujeres). Nada menos que John Howard Lawson contribuyó en el guion para la secuela, Jolson Sings Again [Jolson canta de nuevo] (1949), que prácticamente fue igual de mala, aun borrando todas las secuencias con la cara pintada y una vez más protagonizada por Larry Parks, un destacado funcionario comunista en el Gremio de Actores Cinematográficos. Quizá todo lo que se pueda decir es que los guionistas racionalizaban aquellas películas con sus posturas políticas, y sinceramente intentaban hacerlo lo mejor posible⁵⁶.

Sin embargo, el éxito de la lucha de Hollywood dependió por completo del New Deal y del antifascismo patriótico. En ese sentido, la izquierda de Hollywood también fue un movimiento en la sombra, que intentaba encontrar su propio camino entre el sindicalismo cotidiano y los asuntos internacionales, pero casi siempre sujeta a fuerzas más allá de su control. De hecho, el espíritu del Frente Popular hizo progresar a la izquierda de Beverly Hills mejor de lo que el Partido

estaba dispuesto a reconocer.

CRECER Y DEJAR CRECER

EL FBI nunca perdió un interés exacerbado por la conducta comunista en Hollywood, contemplada como clave en las luchas políticas, interraciales y sindicales que J. Edgar Hoover consideraba partes orgánicamente conectadas de un programa subversivo gigantesco. Documentos internos ahora disponibles ofrecen las pistas que siguió el Bureau, principalmente mediante los testimonios de sus informadores (incluido “F-10”, el nombre en código del Bureau para Ronald Reagan), que se remontan directamente a los últimos años de la Depresión y de la formación de una academia de Hollywood izquierdista⁵⁷.

A pesar de lo hilarantemente impreciso que el FBI (y muchos de sus posteriores testimonios personales ante el Comité) podía ser, y a menudo lo era, en los detalles, al señalar a gente como Dore Schary, Philip Dunne o Dudley Nichols como “MP” (“militantes del partido”), comprendían la importante amenaza de las películas escritas con seriedad. Las uvas de la ira, El secreto de vivir, Caballero sin espada y semejantes eran subversivas para los Estados Unidos tal como los veían y a los que protegían Hoover y sus espías.

Después de atravesar su propia fase infantil de denuncia ciega contra Hollywood, los comunistas avanzaron hacia una perspectiva más sofisticada a medida que la década llegaba a su fin. *The Rise of American Film* de Lewis Jacobs (1939), posiblemente el primer tratamiento intelectual riguroso del tema, no era mucho más que un libro de estudio. Pero Jacobs trataba las películas como el potencial “arte del pueblo”, que madura y crece hacia su responsabilidad de convertirse, en la edad moderna, en lo que el teatro griego había sido en un tiempo para los albores de la civilización occidental⁵⁸. El cambio fue casual. Solo unos pocos años antes, Jacobs había estado entre los fundadores del movimiento de cine documental de izquierdas.

La formación de una escuela secreta del Partido para los hollywoodienses en 1938 había supuesto un paso modesto, mejorado con la escuela de la Writers American League [Liga de Escritores Americanos] (1940-43), establecida bajo condiciones políticas difíciles pero abierta al público. La escuela de la LAW

marcó la pauta al atraer a más aspirantes a empleados de los estudios y a agentes del FBI⁵⁹.

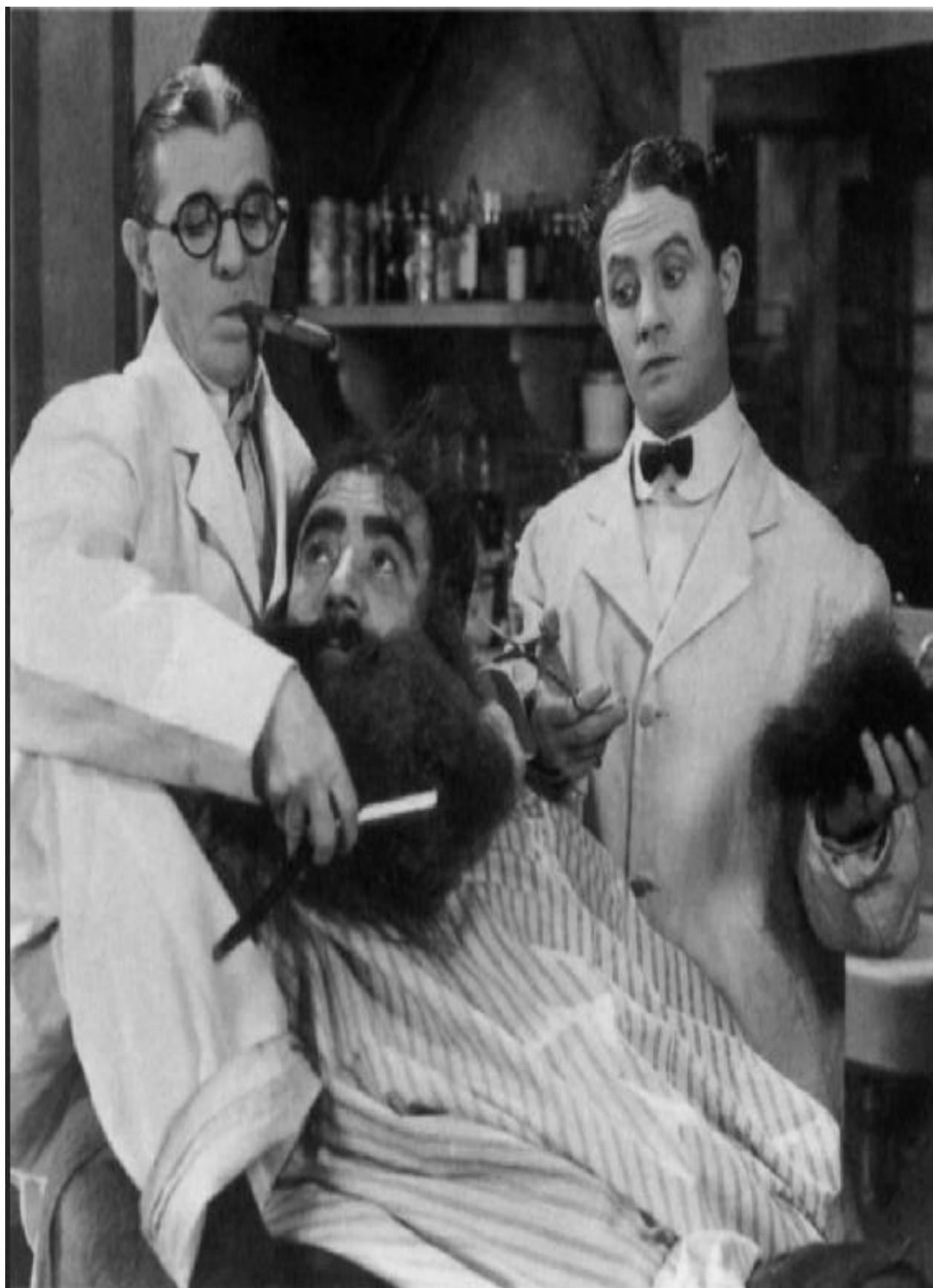
Los izquierdistas de Hollywood (y no solo los guionistas o directores) avanzaban con rapidez hacia formas propias de ver el cine, más cercanas al recuerdo del innovador pedagogo de Hollywood John Weber que decía que “una persona podía ser un honesto y dedicado comunista solo si él o ella era al mismo tiempo un humanista y no un frío partidario de ciertas nociones sobre la revolución social”. Traducido a la obra cinematográfica, “el marxismo no era una dedicación bolchevique extremista..., [sino una] dedicación al futuro de la humanidad” en otra veta, cuyo mineral tenía sin embargo aquilatado⁶⁰.



Dinamita (1929), protagonizada por Charles Bickford (centro) como un honesto minero del carbón arrastrado a un mundo de privilegios que estaba a punto de derrumbarse. Estaba escrita por John Howard Lawson, por entonces un famoso dramaturgo expresionista. El petimetre de clase alta (arriba) estaba interpretado por Conrad Nagel y la debutante por Kay Jonson (abajo). Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El enemigo público (1931) fue el Pulp Fiction de su época. El guion de John Bright enfureció a los moralistas y encantó al público con su ocasional mezcla de noticias de tabloide y narrativa “hard-boiled”. Convirtió a James Cagney en una estrella. Edward Woods (izquierda) interpretaba a su mejor amigo. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Los guionistas Henry Myers y Joseph L. Mankiewicz se asociaron para el profusamente excéntrico *Rumbo a Ginebra* (1933), en la cual el equipo cómico de Robert Woolsey (a la izquierda con navaja) y Bert Wheeler (derecha) encabezaban una delegación de paz en Ginebra y convencían a los tratantes de armas con canciones góspel. El barbudo es Dewey Robinson. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



En *The Mayor of Hell* [El alcalde del infierno] (1933), los chicos transformaban un reformatorio represivo en una democracia participativa con la ayuda del partidario del New Deal James Cagney (segundo por la izquierda). El guion estaba escrito por Edward Chodorov, que más tarde integró la lista negra. Entre los demás intérpretes, se encontraba Dudley Dignes como el cruel director y Madge Evans como la enfermera con conciencia. Frankie Darro interpretaba al “alcalde” del reformatorio. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El extraño título de *The Man Who Reclaimed His Head* [El hombre que volvió por su cabeza] (1934), adaptada por Samuel Ornitz a partir de una obra pacifista francesa, tiene menos que ver con los horrores de la guerra que con el precio pagado por los intelectuales cuando venden su talento a aquellos que secretamente los desprecian. Claude Rains interpretaba al protagonista. La niña es Linette Verin. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Los pecados de Teodora (1936) demostró que Irene Dunne (izquierda) podía ser divertida mientras destruía las pretensiones políticas, de clase y el doble rasero sexista, como hacía en este guion el guionista-productor Sydney Buchman. El oponente de Dunne era Melvin Douglas (derecha). Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El poeta y fabulista Guy Endore escribió en colaboración con Garrett Fort y Erich Von Stroheim el guion de *Muñecos infernales* (1936). La película trata acerca de un empresario francés condenado erróneamente que miniaturiza víctimas para introducirlas subrepticamente en la casa de un estafador para robar joyas. En esta secuencia, dos investigadores locos, interpretados por Henry B. Walthall (izquierda) y Rafaela Ottiano, encogen a una criada, interpretada por Grace Ford. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Lester Cole, posteriormente uno de los Diez de Hollywood, escribió *The President's Mystery* [El misterio del presidente], que examinaba la vida de un hombre que sacrificaba su salud por unirse a la causa de los trabajadores. La historia sobre una fábrica de conservas en quiebra que era transformada en una cooperativa era prácticamente lo más radical que se había hecho nunca en Hollywood sobre economía y estaba basada en una historia sugerida por el mismo Roosevelt. Dos de los papeles principales estaban interpretados por Betty Furness (izquierda) y Henry Wilcoxon. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



La mujer marcada (1937), guion de Robert Rossen para Bette Davis (izquierda), era tan dura y elegante como la misma Davis. Secuencias de solidaridad entre las trabajadoras del sexo eran atrevidas en más de un sentido. Humphrey Bogart interpretó al fiscal del distrito. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



En Arizona (1939), Jimmy Stewart (centro) consigue interpretar al sheriff como un filósofo social de Mittel-Europa, que renuncia a las armas a favor de las parábolas. Los izquierdistas americanos y los refugiados alemanes se burlaron con cariño de las convenciones de los wésterns de Hollywood en esta perdurable fábula. Como coprotagonistas estaban Brian Donleavy (izquierda) y Marlene Dietrich. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Back Door to Heaven [La puerta trasera del cielo] (1939) fue la contribución de John Bright a una de las mejores de la escasa corriente de películas con temas de socialismo cristiano. El niño protagonista estaba interpretado por Jimmy Lydon (centro). Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Blues in the Night [Blues en la noche] (1941), una temprana afirmación de la solidaridad negro-judía, estaba escrita por Robert Rossen con un argumento centrado en la música, esta vez con un reconocimiento de las raíces del jazz. Entre los miembros de la banda se encontraban Billy Halop (batería), Peter Whitney (bajo), Elia Kazan (clarinete), Jack Carson (trompeta), Priscilla Lane (vocalista) y Richard Whorf (guitarra). Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Agárrame ese fantasma (1941) fue el primer éxito de Bud Abbott (izquierda, con una vela) y Lou Costello (segundo por la izquierda), gracias a una historia y un guion de la pareja de escritores Robert Lees y Fred Rinaldo, que más tarde formaron parte de la lista negra. Joan Davis, que interpretaba a una actriz especializada en gritar por radio, sujeta la mano izquierda de Costello. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Quiero a este hombre (1941), con guion de Marguerite Roberts y John Sanford, mostraba cómo un empresario despiadado (Clak Gable) adquiría tanto poder político en una ciudad del Oeste que podía pedir al gobernador que hiciera intervenir a la Guardia Nacional para reprimir a sus enemigos en un movimiento de reforma cívica. Lana Turner (izquierda) y Claire Trevor (derecha) eran coprotagonistas. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



¿Era el difunto marido de Katharine Hepburn un fascista autóctono? En *La llama sagrada* (1942), escrita por Donald Ogden Stewart en el momento de mayor influencia radical en Hollywood, Spencer Tracy le ayudaba a averiguarlo.

Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



En El asunto del día (1942), un presumido profesor de derecho (Ronald Colman, a la derecha) recibe una lección sorprendentemente profética en la práctica política de la disidencia y la represión de Cary Grant (izquierda), en un guion escrito por Sydney Buchman e Irwin Shaw. Jean Arthur (centro) era la coprotagonista. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Los hijos de Hitler (1942) fue un extraño intento del director Edward Dmytryk en el antifascismo cinematográfico de serie B con una película política, de horror y explotación, con Tim Holt (derecha, una estrella de los cowboys) en el papel protagonista. La actriz es Bonita Granville. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El infalible instinto de Hugo Butler para las historias de niños se hacía evidente en *Lassie, la cadena invisible* (1943). Escribía sin ser condescendiente como en esta historia que retrata la “democracia” esencial en el cariño entre un niño pobre (Roddy McDowall) y su perro, vendido a una familia rica. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Stormy Weather [Tiempo de tormenta] (1943) fue un musical de gran éxito con Lena Horne y Bill (Bojangles) Robinson que trasladaba la cooperación artística negro-judía a un nuevo nivel en Hollywood. Entre sus guionistas estaba Hy Kraft, que regresó a Hollywood después de la lista negra. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Una rareza en la historia de Hollywood fue Meet the People [Conocer a la gente], un musical autorreferente que pedía a la industria cinematográfica que produjera películas que tuvieran más que ver con la gente trabajadora. Las cuatro estrellas eran (de izquierda a derecha) Virginia O'Brien, Bert Lahr, Lucille Ball y Dick Powell. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Uno de los primeros ejemplos más eficaces de cine negro fue el guion de Bernard C. Schoenfeld para *La dama desconocida* (1944), un misterio lúgubre recordado con más frecuencia hoy en día por el solo de batería de Elisha Cook. Los papeles principales estaban interpretados por Ella Raines y Franchot Tone.

Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



La clase obrera estadounidense iba a la guerra y luchaba contra los fascistas en También somos seres humanos (1945). La película estaba interpretada por rebeldes de Hollywood (incluido Burgess Meredith como Ernie Pyle, segundo por la izquierda) y también escrita por ellos (Leopold Atlas, Guy Endore y Philip Stevenson). La publicidad no se resintió por el hecho de que nueve corresponsales de guerra reales aparecieran en cameos en la película, incluidos los tres sin identificar que posan con Meredith en esta foto publicitaria. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Una de las creaciones más polémicas del Hollywood radical fue El orgullo de los marines (1945), con John Garfield de protagonista y escrita por Albert Maltz. Aunque puede que haya sido una de las películas antifascistas con una narración más vigorosa, los críticos consideraron que la secuencia de la plaza de armas al final preparaba el camino para el patriotismo de posguerra y la lista negra.

Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Según *El sol sale mañana* (1945), escrita por Dalton Trumbo, el socialismo estadounidense se parecería a la vida de una ciudad pequeña de Wisconsin, donde los problemas de la vida no serían más graves que las peleas entre niños, y los adultos actuarían con paciencia y sabiduría. Los niños estaban interpretados por James Craig y Margaret O'Brien. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



En Traición (1948), escrita por Alvah Bessie y Gordon Kahn, un par de capitalistas (Zachary Scott, a la izquierda, y Sydney Greenstreet) preferirían morir antes que soltar las manos del cuello de su rival. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Noche eterna (1947) estuvo perdida hasta el año 2000, cuando una película con fama de ser un pesado remake de un clásico francés se reveló como un nexo importante entre las películas políticas de la Francia prebélica y el cine negro estadounidense. Estaba escrita por John Wexley y protagonizada por Henry Fonda y Barbara Bel Geddes. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El pan nuestro de cada día (1949), uno de los dramas sociales más potentes hecho a la sombra de la lista negra, fue dirigido por Edward Dmytryk en el exilio de Inglaterra, con Ben Barzman como guionista y Sam Wanamaker (izquierda) en el papel principal. Estaba basada en la novela de Pietro di Donato El Cristo de hormigón (1939). Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



Una importante contribución al neorrealismo fue Sin remisión (1950), una película de cárcel de mujeres interpretada por Eleanor Powell. Estaba escrita en colaboración por Virginia Kellogg y Bernard C. Schoenfeld. Archivo cinematográfico del Museo de Arte contemporáneo.



En *El forajido* (1950), un clásico de la serie B que estuvo a punto de perderse, dirigido por Joseph Losey, los forajidos no eran los pobres sino los que son indiferentes a la explotación y la injusticia. El protagonista era Mac Donald Carey, como director de periódico liberal, y el coprotagonista, Paul Rodriguez (izquierda). El oficial de policía de esta secuencia estaba interpretado por Ian Mac Donald. Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.



El clásico Solo ante el peligro (1952), con Gary Cooper, fue escrito en pleno apogeo de las audiencias del congreso en Hollywood. El guionista, Carl Foreman, fue obligado a abandonar el plató antes de terminar el rodaje, pero no antes de completar un guion que retrata el congelado liberalismo de la época.

Archivo cinematográfico del Museo de Arte Moderno.

Notas al pie

¹ Desde luego, en su mayor parte se ha pasado por alto; Lester Cole solo dedica una frase a esto en su autobiografía, simplemente como ejemplo: “Un ‘entretenimiento’ escapista es política hasta el punto de que niega las relaciones sociales existentes, como en la película *The President’s Mistery*, yo intentaba inyectar aquella realidad cuando el tema lo exigía”. Cole, *Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole* (Palo Alto: Ramparts Books, 1981), 159. El título de la película no aparece en el índice.

* N. de los T. Películas de acción trepidante que incluyen con frecuencia secuencias violentas.

² El director Karlson fue un personaje interesante. De origen judío-irlandés, hijo de un actor de teatro que se trasladó desde el *Abbey Players* de Dublín para convertirse en una estrella en la escena yidish, se fue abriendo camino y fue introduciéndose, aunque nunca demasiado, en el cine. Sus títulos incluyen varias películas previas a la lista negra escritas por izquierdistas: *G.I. Honeymoon* [*Soldado Honeymoon*], *Bowery Bombshell* y *The Big Cat* [*El gran gato*]. Fue especialmente admirado por los liberales de Hollywood por *Black Gold* [*Oro negro*], un drama familiar interracial.

³ Cole, *Hollywood Red*, 145-50.

⁴ *Ibid.*, 57-69, 81-84. El periodista británico era Cedric Belfrage, posteriormente fundador de la revista progresista *National Guardian* y autor de *Promised Land*.

⁵ Tres de las otras películas de Cole de la época merecen mención. En *The Man in Blue* [*El hombre de azul*], una película de “herencia frente a desarrollo” basada en una historia de Kubec Glasmon, aparece un chico de barrio que consigue un trabajo en el banco después de haber sido acusado falsamente de un delito anterior. Descubre su verdad en prisión con la ayuda de un convicto autodidacta conocido como el Profesor. *I Stole A Million* [*Robé un millón*] (1939), con una historia original de Cole para un guion de Nathanael West, presentaba a George Raft como el taxista que ha sido estafado por un capitalista

con una flota de taxis en los pagos que ha estado haciendo para comprar su propio taxi y comienza una carrera criminal. The Jury's Secret [El secreto del jurado] (1938) descubre las verdades de clase que hay detrás de la respetabilidad, cuando un magnate (y pretendido filántropo) intenta evitar que se reconstruya una ciudad tras una desastrosa inundación. Este ataque a la respetabilidad fue inicialmente rechazado por la Oficina Breen y la versión definitiva retiraba alguna de las acusaciones más escandalosas; American Film Institute Catalog, Feature Films, 1931-1940, A-L (Berkeley: University of California Press, 1993), 1079-1080. M-Z, 1299-1300.

⁶ Fuentes de la época sugieren que un futuro integrante de la lista negra, quizá el mismo Cole, hizo contribuciones apócrifas al guion de Dragonwyck, pero no se han aportado pruebas contundentes sobre la materia.

⁷ Por mencionar solo una que no se analiza en este libro: Dance, Girl, Dance [Baila, chica, baila] (1940), escrita por Tess Slesinger y Frank Davis y dirigida por Dorothy Arzner, penúltima película de la directora. Considerada como una película de culto de Arzner, presenta a Maureen O'Hara como una diestra bailarina de ballet que va a trabajar a un coro, entonces cambia al burlesque y finalmente se reivindica en un ballet profesional. Su discusión con los patrones del burlesque es uno de los parlamentos de género más vigorosos del cine contemporáneo, pero en ningún caso tan único como algunos eruditos insisten e incluso tenue comparado con el parlamento de Susan Hayward en I Can Get It for you Wholesale [Lo conseguiré todo para ti]. Véase Gerald Peary, Cult Movies: The Classic, the Sleepers, the Weird and the Wonderful (Nueva York: Gramercy Books, 1981), 59-63.

⁸ Ella Winter, "Battleship Hollywood" [Acorazado Hollywood], Black & White I (junio de 1939), 7. El título de Winter, un juego sobre el Acorazado Potemkin, muestra con qué fuerza permanecen las metáforas.

⁹ Maurice Rapf, Back Lot: Growing Up with the Movies (Latham NJ: Scarecrow Press, 1999), 48-49.

¹⁰ David Bordwell y Kristin Thompson, "Technological Change and Classical Film Style", en Tino Balio, editor, Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-39 (Berkeley: University of California Press, 1993), 109-41.

¹¹ Véase, por ejemplo, Beverly Heisner, Hollywood Art: Art Direction in the Days of the Great Studios (Jefferson, NC: McFarland & Company), 169-73, 286-89. Así pues, La feria de las vanidades daba al trabajador comentarista cinematográfico británico Graham Greene una sensación de bienvenida: “la película olvidada me dio una cierta esperanza para el color”. Graham Green, Ways of Escape (Nueva York: Pocket Books, 1980), 45. [Hay traducción al castellano, Vías de escape, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1990, traductor Jaime Zulaika.]

¹² John Bright estaba en una posición única para ver la explotación de los técnicos tanto como de los guionistas durante los primeros años del sonido. Véanse sus comentarios en su entrevista con Patrick McGilligan, Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist (Nueva York: St. Martin's Press, 1997), 132.

¹³ Bordwell y Thompson, 140.

¹⁴ Véase Alan Casty, The Films of Robert Rossen (Nueva York: Museum of Modern Art, 1969), un folleto de la extensión de un libro preparado para la proyección de las películas de Rossen en el MOMA, y Brian Neve, Film and Politics in America (Londres: Routledge, 1992), 18-27. Para un análisis posterior de Rossen, véanse capítulos 5 y 8.

¹⁵ Neve, basándose en el trabajo de otros, señala que la sensacionalista campaña publicitaria del estudio tendía a superar las rectificaciones dictadas por la Oficina Hays, haciendo que cualquier espectador adulto ingenuo, sin duda, pensase que aquellas “anfitrionas” tan bien pagadas no eran prostitutas, *ibid.*, 19.

¹⁶ Sobre la colaboración Curtiz-Rossen, véase James C. Robertson, The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz (Londres: Routledge, 1993), 56-57. Rossen también escribió la sentimental A Child Is Born [Ha nacido un niño] (1940), una adaptación de la obra Life Begins [Comienza la vida], de Mary McDougal Axelson. Este melodrama cinematográfico trata de un padre con problemas con la ley, que lucha con su conciencia en el momento del nacimiento de un hijo.

¹⁷ Véase el tratamiento de la película en American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States, Feature Films.1941-1950. M-Z (Berkeley: University of California Press, 1999), 2097-2098.

¹⁸ Las reglas del mar, prácticamente intactas desde la época de la Revolución Americana, privaban a los marinos de las mínimas indemnizaciones democráticas. Una versión cinematográfica desgarradora orientada a los trabajadores, de Two Years Before the Mast [Dos años como marinero] (1946), basada en la famosa novela de Richard Henry Dana, con Alan Ladd de protagonista y escrita en colaboración con Melvin Levy, estuvo acompañada por un esfuerzo de publicidad política que utilizó a los Tres Chiflados para apoyar con éxito la aprobación del Acta La Follette.

¹⁹ Walter Bernstein, entrevistado por Paul Buhle en Tender Comrades, 45-46.

²⁰ Abraham Polonsky entrevistado por Paul Buhle y Dave Wagner, julio de 1997, Beverly Hills.

²¹ Véase John Wexley entrevistado por Patrick McGilligan en Tender Cofrades, 698-721; desgraciadamente, Wexley no tiene nada que decir sobre la película en cuestión. Su siguiente título fue el guion escrito en colaboración de El sorprendente Dr. Clitterhouse (1938), una narración runyonesca de un profesor que cae entre afables ladrones. Sobre todo es memorable porque es el primer título de John Huston como coguionista, que dedica menos de una frase a la película en su autobiografía, An Open Book (Nueva York, Ballantine, 1972), 82. [Hay edición en castellano, John Huston: Memorias, Espasa Calpe, Madrid, 1998, traducido por Maribel de Juan.] Y no menciona el papel de Wexley. A pesar de todo, Huston y Wexley siguieron siendo buenos amigos. Dos años después, Huston estaba en la Warner trabajando en El último refugio y El Halcón maltés.

²² Sigue una aventura melodramática excesivamente hollywoodiense y Cooper pregunta de forma retórica: “¿Qué mejor trabajo para un americano que luchar por la democracia?” Pero el guion no era ni mucho menos lo mejor de la película. El villano Akim Tamirof fue nominado para el Óscar como mejor actor secundario (también tuvo nominaciones a la mejor banda sonora y a la mejor fotografía) ¡y un descendiente de Leon Tolstoi trabajó como asesor técnico! Véase American Film Institute Catalog Feature Films, 1931-1940 (Berkeley: University of California Press, 1993), 741-42.

²³ Véase Bernard F. Dick, The Merchant Prince of Powerty Row: Harry Cohn of Columbia Pictures (Lexington: University Press of Kentucky, 1993), especialmente el capítulo 6, “CapraCohn”, 89-118. La descripción de la

Columbia como huésped de la Powerty Row es, sin embargo, una exageración.

²⁴ Véase Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success (Nueva York: Simon and Schuster, 1992), 412-22. Uno de los políticos favoritos de Roosevelt, el senador James F. “Jimmy” Byrnes, de Carolina del Sur, comentó que salió de la sala al final de la película, con la sensación de que acababa de ver “una película que está diciendo... a la gente que 95 de 96 senadores son corruptos..., exactamente la clase de película que a los dictadores de los gobiernos totalitarios les gustaría para hacer creer a sus súbditos que esto existe en una democracia”. (McBride, p. 421). Véase también la excelente sección sobre Capra en Brian Neve, Film and Politics in America: A Social Tradition (Londres: Routledge, 1992), 28-49.

²⁵ Con Jean Rogers, Heaven with a Barred Wire Fence también fue memorable por el debut cinematográfico de Glen Ford, uno de los actores de carácter favoritos de los guionistas de izquierdas de la década de 1940 y de los primeros años de la década de 1950.

²⁶ La protagonista de la película se salva de forma previsible de un descubrimiento más gracias a un novio leal de su ciudad natal, pero el apunte ya estaba hecho.

²⁷ Jeanine Basinger, A Woman’s View (Hanover: Wesleyan University Press, 1993), 488-89, 495-97.

²⁸ Bruce Cook, Dalton Trumbo (Nueva York: Scribner’s Sons, 1977), 140-41.

²⁹ Ring Lardner, Jr., entrevista con Ronald L. Davis, Programa de Historia Oral de la Universidad Metodista del Sur, 11 de enero de 1985, 5-7. Esta transcripción nos fue amablemente proporcionada por Lardner. Cuando nos la dio (en 1993) en su apartamento de Central Park West, el teléfono sonó –era “Kate” Hepburn consultando datos para sus memorias.

³⁰ Ring Lardner, Jr., entrevista, 8-9.

³¹ Stewart escribió otra adaptación para la pantalla para Hepburn, Sin amor (1945), un emparejamiento Hepburn-Tracy basado en otra obra de Philip Barry, en la que el científico solitario Tracy está trabajando en un proyecto secreto en Washington durante la Segunda Guerra Mundial y por causalidad se traslada al sótano de la elegante casa de Hepburn, que tiene sangre azul y está prometida a

un esnob Keenan Wynn. Aceptando abandonar toda pretensión romántica después de sus respectivas desilusiones pasadas, se esfuerzan en un matrimonio no romántico, formal y amistoso. Después de diversas complicaciones, también se enamoran. Sin amor fue una de las películas más taquilleras de 1945.

³² Interesante para la época, en Triángulo amoroso estaba la protagonista creando su propio imperio cosmético basado en su invención personal de una crema facial de primera calidad. En el proceso, su novio de los buenos tiempos la deja por su patrocinadora financiera, finalmente ve cómo le suplica que le deje volver y toma la alternativa favorita en este tipo de películas: el buen chico que le espera convenientemente entre bastidores, en este caso un empleado servicial que ni traicionará ni se interpondrá en sus logros materiales.

³³ Años más tarde, a Jarrico le gustaba recordar su ingenuidad. Le agradecemos sus generosas entrevistas (con Paul Buhle) en 1991-92. Una lectura de RKO Classic Screenplays: Tom, Dick and Harry (Nueva York: Frederick Ungar, 1968) recuerda la agilidad mental de Jarrico.

³⁴ Paul Jarrico entrevistado por Patrick McGilligan, Tender Comrades, 336-38.

³⁵ Especialmente notable es Cotton Queen (1936) [La reina del algodón], casi documental en su descripción de la clase obrera en cuestión, aunque también previsible en su trama romántica interclasista. Véase Bernard Vorhaus entrevistado por John Baxter, en Tender Comrades, 675-81.

* N. de los T. Bildungsroman es el término alemán con el que se designa a la novela de iniciación o aprendizaje.

³⁶ Según la investigación del American Film Institute, Muse fue contratado como actor, asesor técnico y director de baile para la película. La narración original exacta de Hugues-Muse y el guion de rodaje permanecen desconocidos. Véase American Film Institute Catalog: Feature Films, 1931-1940, M-Z (Berkeley: University of California Press, 1993), 2361.

³⁷ La familia proletaria o de clase media baja y el adolescente valiente también desempeñaban un papel importante para los escritores de izquierdas en los terrenos de la serie B. Edward Eliscu, letrista por lo general, encontró su oficio como guionista con amables aventuras familiares precursoras de la comedia de situación como Little Miss Nobody [La pequeña señorita Nadie] y Every Saturday Night [Todos los sábados por la noche] (ambas de 1936) para Jane

Withers, la Shirley Temple de la unidad B de la Fox.

³⁸ El coguionista con Roberts en Peck's Bad Boy [El chico malo de Peck] fue el antiguo dramaturgo y posterior testigo amistoso Bernard Schubert, que anteriormente había escrito Don Q, Jr., para la estrella del tenis Hill Tilden en 1927, una obra denominada por Variety "el limón del año". El mismo año de Peck's Bad Boy, John Howard Lawson colaboró sin firmar en el guion de una adaptación de La Isla del tesoro de Stevenson, dirigida por Victor Fleming. Aunque Cooper no estaba en su mejor momento –como denunciaron algunos críticos–, Wallace Beery estaba absolutamente espléndido como el pirata Long John Silver, pícaro, dando rodeos constantemente, asesino en potencia pero aún así adorable.

³⁹ La madre de Jean Rouveral Butler había escrito la obra Skidding, sobre la que estaba basada la serie de Andy Hardy y trabajó en guiones bajo contrato a lo largo de la década de 1920. Entre las películas de Jean Butler como actriz estaban Es un regalo de W. C. Fields (1934) y Bar 20 Rides Again de Hopalong Cassidy (1935). Jean Rouveral Butler, entrevistada por Paul Buhle y Dave Wagner, Tender Comrades, 155-60.

⁴⁰ A la película de Renoir The Southerner [El sureño] (1945), en cuyos títulos no aparece Butler, y a La gran noche (para Losey, 1951) nos referimos en el capítulo 8. Sufrió de hipertensión y murió de una apoplejía a los cincuenta y cuatro años. Sodoma y Gomorra (1963) y La leyenda de Lylah Clare (1968), escrita en colaboración en sus últimos años, se encuentran entre las películas con menos éxito de Robert Aldrich en todos los aspectos. Los documentos de Hugo y Jean Butler están en el American Heritage Center, de la Universidad de Wyoming, Laramie.

⁴¹ Jean Rouveral Butler en entrevista con Paul Buhle y Dave Wagner en Tender Comrades, 163. Conviene añadir que el futuro miembro de la lista negra y ganador de un Óscar Waldo Salt, amigo íntimo de Butler, también colaboró en el guion.

⁴² Spencer Tracy como Edison el hombre (1940), con una historia original de Butler (y Dore Schary), era por el contrario totalmente previsible, y en violenta contradicción con el astuto empresario de la vida real que valoró sus inventos menos que su situación financiera y empleó su energía vital tratando de monopolizar la industria cinematográfica.

⁴³ [Jean Rouveral Butler, entrevistada por Paul Buhle y Dave Wagner, Tender Comrades, 161.](#)

⁴⁴ [Butler también escribió el guion para Barnacle Bill, un drama familiar con un duro soldado \(interpretado por Wallace Beery\) llamado a capítulo por su pretendiente, Marjorie Main, y su hija, Virginia Weidler, a quien gusta, pero simbolizan la necesidad de que él se establezca y acepte sus obligaciones familiares.](#)

⁴⁵ [The Strawberry Roan \[El caballo ruano\] \(1948\), un vehículo en color para Gene Autry con un guion de Julian Zimet que se parece mucho al gran éxito de Flicka, presenta a un chaval que está espiritualmente tullido y coge cariño a un caballo que sin embargo lo tira y aparentemente lo lesiona físicamente. El colérico propietario del rancho y padre ordena que maten al caballo, pero el capataz Gene lo esconde, volviendo finalmente al rancho con el niño cabalgando y recuperado. Gene no llega a besar a la chica, pero el ruano en cuestión ha encontrado una yegua salvaje y engendra un futuro rompecorazones. Véase “Whit” en la revista Variety del 28 de abril de 1948, los especiales elogios del potencial comercial de la película.](#)

⁴⁶ [Citado en el American Film Institute Catalog, Feature Films, 1941-1950, M-Z \(Berkeley: University of California Press, 2000\), 1666-67.](#)

⁴⁷ [Bernard F. Dick, Hellman in Hollywood \(Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1982\), 36-47. La película tenía como protagonistas a Miriam Hopkins y Merle Oberon, con Joel McCrea en el vértice del triángulo y Bonita Granville como la niña mala. El remake de 1961, de nuevo dirigido por William Wyler, con Shirley MacLaine y Audrey Hepburn en los papeles clave, es menos satisfactoria desde el punto de vista dramático, pero rompía tabúes sobre el lesbianismo y presentaba una interpretación excepcionalmente sólida de MacLaine como un personaje “marimacho”. Hellman ya había descubierto el aspecto ignorante de Hollywood en El ángel de las tinieblas \(1935\), un ridículo drama británico de la Primera Guerra Mundial sobre la ceguera y la nobleza altanera.](#)

⁴⁸ [Dick, Hellman in Hollywood,](#)

⁴⁹ [Véase el testimonio de David Lang, Communist Activities in the Motion Picture Industry, Hearings Before the Committee on Un-American Activities,](#)

House of Representatives (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1951), más adelante mencionado como Motion Picture Hearings.

⁵⁰ Entre los guionistas estaban Donald Ogden Stewart, Alan Campbell y Henry Blankfort, junto con Ferenc Molnár, Samuel Hoffenstein, Ladislav Fodor, László Vadnay, László Görög y Lamar Trotti. Según materiales contemporáneos, Robeson describió el resultado como “muy ofensivo”.

⁵¹ Véase Clayton R. Koppes, “Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration”, en Thomas Schatz, Boom and Bust: American Cinema in the 1940s (Berkeley: University of California Press, 1997), 273.

⁵² El único título anterior de película de Kraft fue Champagne Waltz [El vals del champagne] (1937), una comedia literalmente burbujeante sobre intereses musicales y amorosos en Viena y Manhattan. En aquella época se le conocía más por el éxito teatral Café Crown, ambientada en la famosa institución yidish del Lower East Side, el Café Royale, sobre el esfuerzo de una estrella de edad (Morris Carnovsky) que intenta persuadir a un personaje adinerado (Sam Jaffe) para que financie una nueva producción de Rey Lear. Café Crown supuso el debut de Sam Wanamaker y fue recuperado en 1964 por el integrante de la lista negra Kraft, con Sam Levine, Theodore Bikel y Alan Alda. Varias otras obras de Kraft posteriores a la lista negra tuvieron también como protagonista a Jaffe, otra víctima de la lista negra.

⁵³ Véase American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States, Feature Films, 1941-1950, M-Z, 2335-36.

⁵⁴ Expresamos nuestra gratitud a Moss (o más bien a su memoria) por conceder una entrevista a Paul Buhle en 1992. Véase también American Film Institute Catalog, Feature Films, 1941-1950, M-Z, 1765-66.

⁵⁵ Basada en un musical de Irving Berlin y rodado en color, Louisiana Purchase consiguió las nominaciones a los premios de la Academia a la mejor Fotografía y a la mejor Dirección Artística.

⁵⁶ Véase capítulo 8, sobre las últimas y mejores películas de la década de 1940 sobre la vida de los afroamericanos.

⁵⁷ FBI, Papers, Rollo 5, #100-15732, 2-5.

⁵⁸ Lewis Jacobs, The Rise of the American Film (Nueva York: Harcourt, 1939), 538-39.

⁵⁹ Véase el capítulo 2 sobre la primera escuela informal del Partido en Hollywood y sus dos profesores, Weber y Arthur Birnkrandt.

⁶⁰ John Weber, entrevistado por Paul Buhle en Tender Comrades, 688-89.

Capítulo 5

Guerra en dos (o tres) frentes

El reflejo de la era McCarthy sobre el Hollywood en tiempos de guerra con la subversión comunista muy extendida y, lo que era casi peor, la respetabilidad, el prestigio personal, los altos salarios y la influencia de los comunistas, sigue siendo una fascinante distorsión de la vida cultural estadounidense. La imagen era muy exagerada, pero no del todo falsa, dejando aparte la cuestión de qué se estaba “subvirtiendo” exactamente. Desde un punto de vista cinematográfico, casi todas las acusaciones ofrecían solo una visión parcial de acontecimientos más importantes y complejos.

Aunque el sentimiento prorruso desde un punto de vista didáctico (aún más, musical) de un puñado de películas era más que comprensible en momentos en los que el Ejército Rojo y los civiles sufrían el castigo alemán en beneficio de Occidente, los conservadores de Hollywood y los agentes del FBI vislumbraban correctamente cierto anticapitalismo, aunque se negaran a admitir que las imágenes se correspondían con un extendido sentimiento popular. Pero hacer una declaración política no fue nunca la cuestión, y menos en tiempo de guerra. De forma intuitiva, por la oportunidad que se les ofrecía pero también por su identificación personal y crítica con las tendencias principales, los escritores de izquierda de Hollywood intentaron extender las metáforas habituales, visuales, además del diálogo y transformarlas sutilmente en algo que fuera más allá del anterior alcance del cine. Y a pesar de que eran los principales y más destacados artistas del estudio, trabajaban dentro de los límites de su esfera.

La estructura cambiante de la industria había ya empezado a dar a un pequeño grupo de productores independientes una libertad sin precedentes, aunque se perdiera una premisa fundamental de la antigua producción independiente. Durante la guerra, los estudios principales y algunos relativamente pequeños “consiguieron el estatus de industria esencial para la guerra” que les daba acceso al capital denegado a las auténticas operaciones de la Poverty Row. El número real de independientes cayó abruptamente de más de noventa en 1939 a menos

de veinte en 1944, perdiendo una participación total de la producción –junto con películas extranjeras, muchas de ellas bloqueadas durante lo que duró el conflicto– desde la mitad a menos de un cuarto. El monopolio (u oligopolio) en su crudo significado prosperó como nunca¹.

Pero estas escuetas cifras eran en cierto modo engañosas. El aumento astronómico de la producción de películas para satisfacer la demanda del consumidor durante el mismo período de guerra global impulsó la multiplicación de unidades de producción B que replicaron de muchas formas o perfeccionaron la función de los estudios independientes desaparecidos. Entretanto, el sistema de los estudios mostraba signos de una especie de desintegración preliminar desde dentro. Ya en la década de 1930 unas pocas estrellas decididas y sus agentes –más hacia abajo que hacia arriba en la escala del prestigio social– se habían incorporado al giro hacia las iniciativas de producción independiente; en la época de abundancia que se aproximaba muchos más en los estratos superiores hacían los mismos planes.

Junto con el nuevo productor independiente y el director de mentalidad independiente llegó la época del escritor, aunque de forma más sutil e indirecta. Esto no significa que los productores y los estudios oscurecidos por los banqueros perdieran su influencia sobre la estructura general de la industria. Pero desde los estratos superiores a los inferiores, un puñado de artistas disfrutó de un grado sorprendente de autonomía. Es evidente que el género negro, como veremos, debía su proliferación a los pequeños presupuestos y a los rodajes cortos que habían hecho posible los avances tecnológicos. Pero sucedió lo mismo con las películas hechas durante la guerra en casi todos los géneros imaginables además del negro. Las grandes películas siguieron siendo grandes (con algunos giros temáticos importantes), y las películas de serie B transformaron sutilmente algunas sugerencias del guion en algo más tentador de lo que los mismos géneros ofrecían antes de la guerra.

Entretanto, los acelerados cambios tecnológicos, desde las lentes perfeccionadas hasta las plataformas móviles –algunos de los más importantes utilizados por vez primera por estrechos y firmes aliados de la izquierda como James Wong Howe y Edgard G. Ulmer– recorrieron también un largo camino hasta poner al director en el asiento del conductor dentro de las unidades de prestigio de los estudios habituales. La enorme expansión de la producción cinematográfica redujo la burocracia de los estudios, los beneficios estratosféricos animaron a los ejecutivos a soltar las riendas a los artistas más personales y las mejoras

mecánicas hicieron más atractivas las películas, además de más baratas en ciertos aspectos de la producción. En estas condiciones, incluso el director más mediocre podía permitirse ciertas libertades. El final de la guerra, como se esperaba, trajo una verdadera explosión de estas iniciativas casi tan auténtica como la explosión de huelgas que sacudió la nación durante 1945 y 1946.

Según algunas interpretaciones sobre el período bélico cinematográfico, el giro a finales de la década de 1930 hacia el método de “diálogo de cámara”, en el que los personajes consiguen una igualdad mayor el uno con el otro y proyectan múltiples puntos de vista para que los valore el público, se interrumpió de forma brusca con el esfuerzo antifascista. Técnicos, directores y actores transmitieron con este propósito un único mensaje antifascista e indiscutiblemente patriótico. La revalidación del desdén popular por las clases adineradas, el énfasis en “el pueblo” (como gente corriente) como los auténticos cimientos de la vida nacional, todo aquello se redujo a medida que Hollywood subrayaba la unidad social y de clases –con el poderoso ahora decididamente recuperado–. Lo que se ha llamado el “relato de la conversión”, el abandono de los valores de resistencia en beneficio de instituciones jerárquicas como el ejército de los Estados Unidos que se suponía iban a salvar al mundo, representaron el fin de los sueños de la década de 1930, a pesar de los momentos de cine negro que estaban por llegar².

Esta perspectiva contiene algunas auténticas percepciones de las formas en que el “doctor New Deal”, según las propias palabras de Franklin Delano Roosevelt, fue sustituido por el “doctor Gana la Guerra” para no regresar: la movilización militar y la defensa se convirtieron en el motor admitido del crecimiento económico, y las iniciativas idealistas mutaron de derribar al poderoso a unificar a la sociedad. Pero al contradecir la propia experiencia de los guionistas, esta opción exagera las libertades del sistema de Hollywood de antes de la guerra (al menos antes de 1940) y subestima radicalmente el carácter potenciador de los cambios sutiles y no tan sutiles de la época bélica.

La formación de la Oficina de Información de Guerra a principios de 1942 y su sección de cinematografía (BMP) –con su unidad de “evaluación” dirigida por Dorothy Jones, una ferviente partidaria del New Deal– resultaría un revés formidable para la censura de la Oficina Hays. La pregunta que los estudios solían plantear: “¿Servirá esto para ganar la guerra?” iba a sancionar durante los cuatro años siguientes escenas y énfasis desde el sadismo de los nazis hasta evocaciones del heroico Ejército Rojo, que con seguridad no habrían sido aceptados con anterioridad. Las acusaciones posteriores de influencia

izquierdista no podían estar del todo equivocadas cuando el panfleto de 1942 *Manual for the Motion Picture Industry* sonaba como una versión aplicada del por entonces ubicuo folleto del vicepresidente Henry Wallace, *Century of the Common Man*. A finales de la década, los partidarios liberales y anticomunistas de Truman junto con los conservadores declararon al mismo Wallace agente de los objetivos comunistas³.

Ya en 1942, la aceptación universal de los temas antifascistas menospreciados anteriormente dejó en libertad a los guionistas y directores para intentar hacer películas de entretenimiento con “mensaje” como *El asunto del día*, que validaran “al pueblo” como héroes y heroínas vestidos de mono o de uniforme, para reivindicar que el auténtico propósito de la unidad nacional era crear un mundo y unos Estados Unidos diferentes de los que quedaban atrás, a la vez que practicaban nuevos niveles de nostalgia por las virtudes familiares. La movilización de los Estados Unidos movilizadas por el cambio social era un concepto New Deal al que los conservadores se resistían encarnizadamente antes de la guerra; ahora parecía a menudo como si el uso del poder en la cumbre (en las nuevas agencias del gobierno) y en la base (en la voluntad de la gente corriente por tomar la iniciativa y no limitarse a su papel) fueran de la mano.

El cambio de mentalidad permitió también que los cineastas se arriesgaran a suscitar el desprecio popular, de forma casi sin precedentes, contra los comerciantes rapaces y los funcionarios gubernamentales codiciosos, aunque se situaran en tierras lejanas o allá en el antiguo oeste. La época de la guerra, desde el comienzo de la invasión de Francia por Hitler no supuso un simple eclipse, sino la madurez fílmica de los temas New Deal. Solo al observar retrospectivamente las contradicciones, también parecía señalar su negación. Desde dentro de Hollywood, también desde gran parte de las liberadas Europa y Asia donde las anteriores clases gobernantes habían quedado desacreditadas, parecía como si quedara por delante un final diferente al relato bélico de la vida real.

Visto desde una perspectiva diferente, posterior, los años 1940 a 1945 constituyen verdaderamente el punto culminante, así como el final del manojo de convenciones del “Hollywood clásico”, vigentes desde el comienzo del sonoro. Aquella época de poder incuestionable de los estudios determinó tanto el cine mundial y lo que los espectadores consideraban que debían ser las películas que olvidamos lo obvio. Casi todos los estudios principales llegaron al poder antes de 1945 y la mayoría de las estrellas consagradas de la época anterior

sobrevivieron después haciendo los mismos papeles con escenarios ligeramente diferentes. Incluso los géneros se deslustraron con rapidez y las mejores comedias chifladas, dramas históricos, musicales, películas de espadachines y biografías ya estaban “en la lata” para cuando el presidente Harry Truman había lanzado al mundo a la época sombría de la guerra atómica⁴.

Las películas rusófilas como *Song of Russia* [Canción de Rusia] y *Mission to Moscow* [Misión a Moscú], momentos rusófilos como la llegada de la tripulación en *Acción en el Atlántico Norte* de un navío americano al puerto soviético de Murmansk (donde John Garfield y sus amigos pueden simultáneamente elogiar a la Flota Roja y admirar las piernas de las mujeres rusas) proporcionaban al Comité de Actividades Antiamericanas la evidencia deseada pero ocupaban un espacio muy pequeño en el trabajo cinematográfico izquierdista. Aunque este espacio habría sido sin duda mayor si los jefes de los estudios y los desmoralizados pero audaces censores de la Oficina Hays lo hubieran permitido, los temas más manejables como las historias de amor, las comedias, los musicales, las películas familiares, las de misterio y sobre todo el recién acuñado (o repentinamente aceptado) género antifascista fueron por casualidad donde se crearon la inmensa mayoría de empleos. Películas como *Casablanca* y *Alarma en el Rin* tenían propósitos políticos, pero también los tenían, desde un punto de vista mucho menos evidente, los vehículos de Judy Canova. Una pueblerina nada guapa pero llena de carácter que se abrió camino como cantante, imitando a un hombre, o incluso como involuntaria artista de striptease, en el nuevo mundo de los públicos teatrales de *Rosie the Riveter* [la Remachadora]*. Asimismo, *Fuego de juventud*, *Lassie*, la cadena invisible y *Mi amiga Flicka* podrían posiblemente haberse producido en cualquier momento. Pero fueron producidas cuando el frente interno necesitaba ánimos desesperadamente. Las nuevas estrellas como Elizabeth Taylor y Roddy McDowall surgieron junto con los guionistas de izquierdas que escribieron sus memorables papeles.

Por centrarnos en un caso de género: el repentino ascenso de Canova (gracias en términos profesionales a la perspicaz adopción de una palurda por parte de un antiguo cantante de ópera) se puede atribuir no solo al florecimiento de un público ansioso de espectáculo, sino también a la naciente verdad de que el mismo éxito de los estereotipos cinematográficos familiares había comenzado a atraer las imitaciones, una temprana forma de parodia con sus normas propias y características. El público se reía con sus bromas sobre el refinamiento femenino, su absoluta frivolidad e impulsos democráticos en películas de

izquierdas como *Adorable intrusa* (1941), *True to the Army* [Fiel al Ejército] (1942) o *Singinín the Corn* [Cantando en el maíz] (1946). En la primera, Canova es engañada para cantar y desnudarse en un teatro de striptease, una escena que la Oficina Hays encontró objetable en muchos aspectos, incluida la exhibición del pecho. En la segunda, consigue introducirse en un campamento militar y participa en un musical supuestamente masculino como ayudante de camerino, y en la última, dirige la devolución de una pequeña ciudad del oeste a los indios a los que habían robado la tierra generaciones antes⁵.

El terror con visos de comedia ofrece sin embargo ejemplos mejores, como ya hemos visto. *Frankenstein*, *Drácula* y monstruos de varios tipos y fantasmas asociados sobre todo a Boris Karloff y Bela Lugosi habían agotado el terror prácticamente en una década. En 1941, el mundo temblaba evidentemente por otros terrores. Pero, además, el regreso de las mismas criaturas iba a inspirar probablemente más risas que espanto en los resabiados espectadores cinematográficos, gracias y no en pequeña medida a la inspiración y escritura extremadamente inteligente de varios escritores de izquierdas y del enorme éxito de una de sus películas, *Agárrame ese fantasma*. Desde entonces, monstruos y fantasmas de todas clases, además de criaturas especializadas como el *Hombre invisible*, *Mr Hyde*, *Frankenstein* y *Drácula* reaparecen con Abbott y Costello a remolque. Siempre que el inocente Lou encontraba a los monstruos y el realista Bud menospreciaba previsiblemente las historias del hombrecillo como rocambolescas, el público estallaba en un proceso de liberación de tensión y franca hilaridad. Entretanto, las películas de terror más creativas se hicieron tan vívidamente psicológicas que grandes éxitos de finales de siglo como *Pulp Fiction* no mejoraban en nada a sus predecesoras, salvo unos mejores efectos especiales y la ausencia de censura.

Sin embargo, la historia auténtica era la guerra misma, el frente interno y aquella zona intensiva de películas de soldados, marineros y aviadores que hacían la instrucción a la vez que se divertían (con frecuencia confundidas involuntariamente) ellos y a los civiles. El simple hecho de que miles de películas se hicieran para un público nacional dispuesto y ansioso de ir más a menudo –y que podía permitírsele– convirtió este desahogo fílmico en una especie de historia social de y para las masas sorprendentemente significativa.

Los avances técnicos que posibilitaban mayor grado de realismo se refrenaron hasta el final del conflicto principalmente por la compulsión de comunicar mensajes patrióticos. Los comunistas de Hollywood, que no tenían rival

estimulando el esfuerzo bélico, a menudo aprovechaban sin embargo la ocasión de avanzar. Especialmente en relación con los muchos guionistas y directores de izquierdas relacionados con las Fuerzas Armadas y diversos documentales del gobierno, este realismo de cámara era un impulso natural así como la experiencia sin precedentes de compartir técnicas durante la guerra aunque destinadas a no usarse jamás en todo su potencial.

Las imprescindibles temáticas antifascistas conseguían estatus y una peculiar especie de influencia mientras que los estudios se esforzaban en demostrar su compromiso sincero con el esfuerzo bélico. Desgraciadamente, los guionistas de izquierda anhelaban hacer más argumentos sobre los partisanos tras las líneas enemigas y sobre los hombres de negocios colaboracionistas en Europa y Asia que podían interesar al público o convencer a los ejecutivos de los estudios. Pero (justificando todas las vulgaridades de la mala traducción) en ese momento se hicieron docenas de las películas políticas más impactantes sobre cuestiones internacionales vistas en las pantallas americanas. Al mismo tiempo, un Hollywood que había mantenido por rutina a los afroamericanos en papeles de joviales subordinados, comenzó entonces a ceder a los ataques políticos al racismo interior engendrado por los hitlers nacionales a medida que los avances hacia la dignidad llegaban en primer lugar de la única forma que podían hacerlo, esto es, de los ostentosos musicales. También ascendió el estatus de las mujeres, al transformarse las lacrimógenas películas de la década de 1930 en obras con mucho más carácter que podían concluir con un feliz y tierno “conozco la respuesta pero él todavía no me lo ha preguntado”, pero que aun así mostraba el contraste narrativo de la fortaleza de las mujeres con el típico final de Hollywood⁶.

La película de militares, supuestamente inspirada en los espectáculos del campamento de instrucción, pero que en realidad recupera por última vez y desde el punto de vista cinematográfico las tradiciones del vodevil volcadas en los musicales de gran presupuesto de la época de guerra. Aquí, la pareja Gene Kelly- Frank Sinatra pulverizaba con justicia las predecesoras del gentil Fred Astaire de los años treinta y recuperaba la emoción del teatro con algo de la energía frenética de los Hermanos Marx. Entretanto, la prosperidad y posiblemente la ausencia de los padres de familia en el frente interno introdujo al adolescente casi como producto de primera necesidad cinematográfica. ¿Qué hacían las calcetinerías cuando no se desmayaban por Frankie ni pillaban el esporádico espía, saboteador del Eje? Hacían muecas, cantaban y bailaban en el instituto o en los campus universitarios, en las licorerías o en escenarios de

aficionados, ansiosas de crecer en un mundo diferente que podía ser más seguro y más emocionante.

Las películas de frente interno con un mensaje más variado eran perturbadoras y poco reconfortantes. Presagiando el género negro, pero menos peligrosas que disfuncionales, un puñado de películas retrataba (especialmente en los últimos años) a los civiles que utilizaban la situación de forma egoísta, que no podían manejar la tensión o que necesitaban un sobresalto fuerte para entrar en razón. En el mejor de los casos, quizá, sus personajes vislumbraban algo equivocado que la victoria sobre los alemanes, italianos y japoneses no podía resolver; apenas vista fuera del marco del género negro, esta noción de melancolía se adelantaba a las películas “de tesis”.

La ocasión en cualquier caso llamaba y los radicales respondían, a veces con una ingenuidad que lamentarían más adelante, pero también con un entusiasmo inaudito. ¿Se daban cuenta de que estaban terminando con una vieja era además de aproximándose hacia una nueva? Es una cuestión importante que se puede retomar considerando primero las películas mismas, los esfuerzos colectivos de los guionistas y luego (en el capítulo siguiente) la transformación de la crítica cinematográfica.

PACIFISMO PARA EL ÉXITO DE TAQUILLA

Decir que la izquierda de Hollywood recibió la declaración de guerra de los Estados Unidos en diciembre de 1941 con un suspiro de alivio sería quedarse corto. El período Hitler-Stalin, con su terrible pérdida de credibilidad y aliados, había llegado a su fin tan pronto como los antifascistas veteranos comenzaron a preocuparse cuando los alemanes invadieron la Unión Soviética meses antes. Pero su propia situación siguió siendo muy dudosa hasta que Estados Unidos necesitó a los rusos como aliados. Entretanto, la retirada del Ejército Rojo tenía atrapados a los hollywoodienses en general con el miedo de una victoria total de Alemania en Europa. Entonces, de repente, en medio de la crisis, se produjo una alianza militar ruso-americana y la promesa de las mercancías de Estados Unidos a los rusos dispuestos a perder a millones de ciudadanos y a seguir luchando, que ofrecía una salida a la desesperanza.

Los analistas políticos perspicaces, tanto en Hollywood como en Nueva York, París, Londres y las zonas rojas de China, podían ver cómo se desarrollaba la situación: los comunistas y sus simpatizantes de todo el mundo eran una vez más la principal fuente de energías antifascistas, y los Estados Unidos se convertían simultáneamente, y por fuerza, en el aliado todopoderoso que siempre había necesitado el antifascismo. Los testigos amistosos confirmaron posteriormente con sus propios relatos esta opinión, encomiando justamente el patriotismo o aparente patriotismo del entorno comunista en la guerra. Meta Rosenberg (casada por entonces con el director Irving Reis, que impartió clase esporádicamente en distintas escuelas del Partido en Hollywood) juró más tarde a los investigadores del Comité que no descubrió ningún conflicto en su mente entre la actitud del partido hacia los esfuerzos bélicos y las actitudes del Gobierno hacia el esfuerzo bélico”⁷. Muy al contrario, el Partido superó en patriotismo al resto de Hollywood, desde las películas a la venta de bonos de guerra y, por encima de todo, movilizándolo el apoyo del público para los militares. Richard Collins, que escribió *Song of Russia* con Paul Jarrico, dijo a su vez al Comité que los miembros del Partido eran útiles para los estudios y especialmente útiles para los guionistas, “porque tenían un punto de vista más internacional [y]... estaban en buena posición para ayudar en muchos casos donde había trabajos que tenían que ver con nuestros aliados, Gran Bretaña, China..., Rusia, los movimientos clandestinos, etc.”⁸.

Así que verdaderamente había llegado el momento de la izquierda de Hollywood. Las películas con tintes políticos sobre temas internacionales que habría sido imposible hacer hasta 1938- 1939, se convirtieron en escasamente factibles en 1940 y para 1941-1942 a veces en muy populares además de muy admiradas. Los izquierdistas de todo el país, entre los que se contaban artistas además de intelectuales, se unieron con rapidez al esfuerzo bélico, que atrajo a Hollywood a muchos escritores y directores de Broadway o de radio con talento para trabajar en documentales de guerra. Repentinamente, una nueva generación de guionistas y directores tomó forma, trabajando entre los encargos bélicos (o esperándolos), buscando formas de divertir y educar en la atmósfera permisiva donde los comunistas eran de momento los representantes artísticos y más que simbólicamente políticos de la heroica Rusia.

Retrospectivamente, el espíritu pacifista que los comunistas intentaron abrazar en sus épocas impopulares, antes de 1936, y de nuevo, brevemente, durante el período del Pacto Hitler-Stalin, apenas había brindado serias posibilidades para el cine de Hollywood. No solo era un espíritu evanescente; Hollywood no

permitía muchas recriminaciones contra los fabricantes de munición y los militaristas, que eran (en la vida real además de en la ficción, de izquierdas) los primeros y últimos beneficiarios de cualquier guerra. El aislacionismo de America First alistó al actor Robert Young y a un pequeño puñado de otras personalidades durante 1939 y 1940, pero tuvo escasos defensores en los estudios, cuyos magnates eran en su mayoría judíos y cuyos banqueros planeaban extraer grandes beneficios de los futuros encargos bélicos en perspectiva.

Pocos momentos del cine pacifista sobresalen en la década de 1930 tras la mencionada Sin novedad en el frente y El hombre que volvió por su cabeza. Pero el guion de Waldo Salt para El ángel negro (1938) que presenta a Margaret Sullavan como una atractiva cantante de dudosa moral que de repente lucha a brazo partido con los horrores de la guerra, al enamorarse del recluta sincero y paleta Jimmy Stewart, remachando la cuestión con secuencias bélicas y la incapacidad de Stewart al principio para clavar la bayoneta en el simulacro en el campamento de instrucción. La serie dirigida al público juvenil Las aventuras del capitán Marvel (1940), escrita en colaboración por Sol Shor, concluye con un personaje al estilo de Superman arrojando a un abismo la “máquina de rayos mortales”, advirtiéndole que ningún gobierno debería poseer el poder de destruir la vida con semejante energía. Como el tratamiento popular más detallado del tema pacifista que implicaba – They Gave Him a Gun [Le dieron un arma] (1937), escrita por Maurice Rapf, con un Spencer Tracy al que un soldado de infantería le quita su chica y aprende a matar convirtiéndose en un asesino a sueldo–, estos momentos antibélicos son en su mayoría añadidos al argumento, gestos hacia el sentimiento popular general que rara vez llegaba a las películas.

Por contraste, hemos visto cómo los wésterns de la Republic como Saddle Pals [Compañeros de cabalgada] (1938), disconformes con la habitual precaución de los estudios contra los temas antifascistas, pero cabalgando firmemente en el patriotismo, habían abordado ya las cuestiones políticas de los enemigos extranjeros y materiales restringidos sin provocar la ira que se experimentaba con el Bloqueo de Lawson. Sin embargo, Confesiones de un espía nazi (1939), escrita por Wexley y dirigida por Anatole Litvak, emigrado izquierdista independiente, seguiría siendo el intento inicial, con todas las peligrosas implicaciones del género – incluidas imágenes de archivo en un estreno posterior del que Wexley abjuró, sobre la invasión rusa de Finlandia como amenaza totalitaria homologa a la de los alemanes⁹.

El argumento de Confesiones de un espía nazi trataba un caso real de un inocente reclutado por la Liga Germano-Americana (la organización fascista más fuerte en Wisconsin y Long Island, pero que no suponía competencia a grupos nativos racistas-fascistas como los Silver Shirts o el Ku Klux Klan en los demás sitios), y desde allí en el espionaje con la ayuda de la embajada alemana. No obstante, la Warner Brothers recibió advertencias desde el Comité Dies contra las calumnias ¡a un “país amigo”! Wexley juró más tarde que había visto en persona a Dies saliendo de la oficina de Jack Warner y que el ejecutivo le exhortó a que incluyera junto a los nazis personajes comunistas como subversivos a los que frenar. Wexley, naturalmente, se negó. Pero el estreno de Confesiones de un espía nazi en Nueva York con policías armados no fue solo un truco publicitario, aunque puede que también sirviese a ese propósito. Simpatizantes nazis auténticos quemaron un cine en Milwaukee que estaba exhibiendo la película; esto no fue nada comparado con Polonia, donde dos de los distribuidores de la película fueron asesinados¹⁰.

A pesar de todo esto, Confesiones sigue siendo en la mayoría de sus aspectos una película típica de la Warner, sustituyendo a los miembros de la Liga Germano-Americana por delincuentes, insinuando los resentimientos que empujaron a estadounidenses confusos a mezclarse en asuntos peligrosos y poco patrióticos y resolviéndolo al final con la ayuda de inteligentes abogados. Estos delincuentes eran, por supuesto, mucho menos encantadores que los matones en Enemigo público y además no tenían justificaciones sociales o psicológicas para actuar como lo hacían sus predecesores, como pobreza, opresión o infancias difíciles. Henry O’Neill, que interpretaba a un desertor del Ejército alemán, intenta congraciarse con las autoridades de su país con una misión de espionaje, pero es atrapado y conduce hasta los malhechores. Paul Lukas, el dentista que hace las veces de líder de la Liga, fue cuidadosamente adiestrado para hablar y gesticular de forma muy semejante al Fuhrer mismo. Después de alguna discusión, el estudio permitió carteles muy parecidos a los utilizados en la vida real por la Liga. Para añadir más realismo, Milton Kris, el colaborador de Wexley acudió disfrazado a reuniones de la Liga y un miembro del departamento de historias de los estudios rodó interiores de los restaurantes afines a la Liga en Yorkville, además de inspirarse en el “aspecto” de las publicaciones de la Liga.

Pero la trama giraba de la forma más increíble sobre Edward G. Robinson como agente del FBI. Como todos los radicales (o liberales) de Hollywood sabían, el auténtico FBI no se interesó nunca por la Liga tanto como se interesaba por el comunismo. Importantes funcionarios de la agencia, entre los que se encontraba

el mismo Hoover, consideraban subversivos a los judíos; no tan lejos de la ideología nazi en otro aspecto clave, él y muchos de sus agentes consideraban los movimientos por la igualdad negra una iniciativa inspirada por los comunistas para promover un igualitarismo biológicamente imposible¹¹. En la película, la persecución de un aliado respetable contra el fascismo hace que el Bureau se ponga en marcha, en el mismo momento que el auténtico FBI intensificaba su campaña contra los comunistas, desde el movimiento obrero a las campañas de recogida de fondos contra el fascismo. ¿Confiaba Wexley en desafiar y cambiar así la realidad o simplemente encontró un pilar adecuado en el que basar la acción? ¿O era la urgencia de la amenaza nazi tan grande que cualquier otra consideración tenía que subordinarse? En cualquier caso era difícil que una acusación hecha contra la “subversión extranjera” en Confesiones de un espía nazi no se volviera contra los comunistas durante el Pacto, y con una ferocidad más concentrada en la década posterior a la guerra.

O considerar *Beast of Berlin* [La bestia de Berlín] (1939, también conocida como *Goose Step* [El paso de la oca]) una excentricidad aún mayor hecha por una pequeña productora con actores alemanes exiliados, que se intentó distribuir infructuosamente no una sino tres veces –de nuevo en 1941 y 1943, con el título cambiado– en un intento de encontrar un público antifascista difícil de conseguir. Su argumento, en cualquier caso poco comercial, se centraba en un movimiento antinazi dentro de Alemania, una de las fantasías favoritas de los comunistas que se realizaría solo en los últimos momentos del poder de Hitler y luego sería reprimida por los Aliados mismos. El tono marcadamente político de la película, con los comunistas, socialistas y católicos que compartían peligros y la vida en el campo de prisioneros, no encontró resonancia entre el público. Shepard Traube, un director teatral de talento con apenas un título de crédito antes o después que justificara su inclusión en la lista negra, había llevado a cabo resueltamente la producción condenada al fracaso¹².

Estas dos películas constituyeron en la práctica (asombrosamente) la contribución global de Hollywood al antifascismo explícito antes de 1940. En las audiencias del Senado en 1941, claras precursoras de la caza de rojos de la posguerra, los conservadores acusaron a Hollywood de dirigir la voluntad del público hacia un sentimiento favorable a la guerra. Pero fue el miedo a la pérdida de beneficios más que las normas gubernamentales las que motivaron que los principales ejecutivos se echaran atrás después de las primeras películas antifascistas. La reducción de las ganancias de los estudios en Alemania e Italia representaba una pérdida fundamental de mercados, algo que continuaron

evitando al vetar los proyectos fílmicos antifascistas incluso tras la invasión de Bélgica por parte de Hitler y la declaración de guerra por parte de Gran Bretaña en septiembre de 1939¹³. Pero el sentido de inevitabilidad, además de las historias de terror procedentes del centro y del este de Europa, desencadenó, en el curso de 1940 y los dos primeros tercios de 1941, una casi revolución cinematográfica (vista al menos en retrospectiva) que desconcertó comprensiblemente a los que temían con razón que la guerra de verdad estaba a la vuelta de la esquina.

La mitad de las primeras diez películas descritas por los estudiosos como “inequívocamente antinazis” procedían de las plumas o sillas de directores manejados por la izquierda. La legión de dramas exóticos y desgarradores comenzó con *The Man I Married* [El hombre con el que me casé], cuyo título original era *I Married a Nazi* [Me casé con un nazi], del director Irving Pichel, que tenía como protagonista a Joan Bennet (que poco después estuvo vinculada sentimentalmente con el productor de Orson Welles, el progresista John Houseman), muestra de una forma maravillosa cómo una americana corriente se concienza, paso a paso, de la perversidad y de los actos malvados de los nazis. En la película, el marido alemán de Bennett, interpretado por Francis Lederer, insiste en volver a casa; mientras viajan, se enamora de una dama nazi, obligando a Bennett a diseñar un plan para huir a Estados Unidos con su hijo. Una breve escena muestra a unos checos en un vagón para ganado de camino a un campo de trabajo después de que Lederer en un vagón de tren enfrente suelte a su esposa un pequeño sermón sobre la “eficiencia” alemana.

Escape [Huida] (1940), escrita por Marguerite Roberts, y Four Sons [Cuatro hijos], por John Howard Lawson, describía familias europeas enfrentadas entre sí mismas. Mervyn LeRoy dirigió la película de Roberts, y Norma Shearer (entonces en la cima de su popularidad) encarna a la amante de un general nazi que de repente se da cuenta de lo que sucede a su alrededor y ayuda a un joven (Robert Taylor, en el primero de los largometrajes comunistas que el actor conservador lamentaría más tarde) a liberar a su madre judía de un campo de concentración. Four Sons, un remake de una película muda de 1928 (ahora más antinazi que antibélica), tiene a una familia checa dividida por la Anschluss de la ocupación. El hijo, Don Ameche, y su madre deciden por fin salvar a los judíos y salvarse ellos mismos como seres con principios, resistiendo a los invasores supuestamente amistosos.

Se podría decir que *Escape* era predecible, aunque solo (en virtud de la ausencia

casi total de tales películas hasta 1941) vista en retrospectiva: la maldad de los presuntos enemigos atraviesa a todos los personajes malos y el problema es conseguir que los demás reconozcan los peligros que representa para ellos y para el mundo en general. Sin embargo, el tratamiento de los temas era poderoso y el ataque al antisemitismo, excepcionalmente osado para el momento. *Four Sons*, la primera película política de Lawson después de *Bloqueo*, era mucho más sutil y más provocadora. La descripción de la llamada del nacionalismo alemán a los alemanes de los Sudetes –étnicamente ciudadanos alemanes de Checoslovaquia gracias a la incierta nacionalidad extraída del extinto imperio Austro-Húngaro por el Tratado de Versalles– tenía firmes raíces en la realidad. Las organizaciones pronazis desarrollaron una base popular genuina, aunque Lawson se apresura a atribuir la responsabilidad a la pequeña burguesía. El abandono de la prometida de un checo leal por su hermano pronazi simboliza la compleja serie de vínculos en ambos lados; las tragedias múltiples que acaban con todos los hermanos muertos (excepto el único lo bastante afortunado para estar trabajando en una fábrica de Manhattan), no ofrece el final fácil de Hollywood. Como con *Bloqueo*, vemos en su lugar el horror al que el mundo está despertando demasiado tarde.

De nuevo en casa, desde el punto de vista de la ficción, los futuros integrantes de la lista negra ya habían empezado a preparar el terreno para el gran esfuerzo de unidad nacional previsto. La épica histórica de Buchman sobre la Revolución Americana, *Pasión de libertad* (1940), presentaba al protagonista, Cary Grant, como un auténtico héroe del siglo dieciocho que en lugar de quedarse tranquilamente en su granja, se subleva con ocasión de la crisis nacional de 1776 y se convierte en un personaje político. Dejando aparte las obvias inexactitudes en el mito del granjero (los habitantes de las ciudades fueron los que iniciaron realmente la Guerra de Independencia de los Estados Unidos y la decadente América rural seguía siendo un centro de sentimiento aislacionista durante la década de 1910), *Pasión de vivir* manipulaba naturalmente los hechos. Para exponer las razones históricas del patriotismo nacional, Buchman tuvo que dejar a un lado las cuestiones raciales y dar brillo a la victoria personal del granjero Grant sobre un arrogante, pseudoaristócrata claramente no americano¹⁴.

El halcón del mar (1940), escrita por Howard Koch y dirigida de forma notable por Michael Curtiz, fue el más absurdo, pero con mucho el más divertido, de los dramas históricos de antifascismo encubierto. Utilizando las metáforas históricas más directas posibles, la amenaza a la Inglaterra amante de la libertad por parte de los enemigos continentales se remonta a la época de la

Armada Invencible. Errol Flynn como corsario convence a la reina Elizabeth de la precaria situación de la nación. Con su ayuda, ella se libra de consejeros como Quisling que aconsejan la paz (pero que en realidad trabajan para los españoles) e intentan debilitar a las fuerzas inglesas. La Armada española es fuerte, pero los serviles españoles no pueden vencer a los ingleses libres (no importa que los corsarios consigan sus tripulaciones mediante la coacción, la servidumbre perpetua o la muerte) a las órdenes de Flynn, intrépido espadachín, valiente a la vez que amistoso, cuyo personaje cinematográfico se está preparando para una guerra gloriosa en el presente¹⁵.

Las cosas cambiaron, aunque no de forma brusca, incluso antes de que las bombas cayeran sobre Pearl Harbor. Los proyectos antifascistas, atascados durante años, comenzaron a moverse y los escritores recuperaron argumentos que mostraban este o aquel peligro del fascismo, impulsando a la gente decente a buscar razones y valor para oponerse. Donald Ogden Stewart, que estaba en la cumbre de la felicidad después de sus triunfos en Historias de Filadelfia y Vivir para gozar, sería naturalmente el primer guionista de prestigio en saltar al vacío. Un rostro de mujer (1941), un vehículo MGM para Joan Crawford tomado de una obra teatral francesa, proporcionó la ocasión.

En apariencia, presenta un juicio por asesinato, con flashbacks de una institutriz desfigurada que ha conspirado contra su jefe sueco (interpretado por un distinguido actor alemán exiliado, Albert Bassermann), pero ella tiene su propia versión que contar. Fue enviada por un amante (interpretado por otro refugiado, Conrad Veidt) que la ha obligado a docenas de dolorosas operaciones y que ahora la manipula para planear el asesinato de un niño por una herencia. En el último momento, curiosamente después de que Veidt revele que es un simpatizante de los nazis, ella dispara al intrigante y salva al niño de ahogarse. Como en tantas películas de los siguientes años –y como sucedió en realidad en muchos sectores de Europa–, lo que queda de la aristocracia toma partido por Hitler como venganza definitiva contra la democracia y su posible salvación. Los antifascistas, al oponerse a ellos, concluyen básicamente la revolución burguesa, como los socialistas europeos habían intentado hacer de forma pacífica en los viejos tiempos antes de la Gran Guerra. Que Stewart fuera una figura destacada en una Movilización de Hollywood por la paz (es decir, en contra de la guerra) en el momento del estreno de la película fue el sino del momento para alguien que insistía en defender a la Unión Soviética en un momento impopular para los estadounidenses radicales¹⁶.

Por otra parte, ¿no era probable que el público al centrarse en el argumento dramático-romántico dejara pasar una contradicción política sin importancia?¹⁷ El guion de Stewart para *La llama sagrada* (1943), que él consideraba la película más radical de las suyas que Hollywood podía aceptar, se esforzaba en llevar esta en sentido literal a los feudos conservadores. Un héroe de la vida real, Charles “Lindy” Lindberg, hijo de un congresista de Minnesota contrario a la guerra durante la Primera Guerra Mundial, había aceptado invitaciones y medallas del Führer con sospechosa satisfacción y había proferido ásperas críticas contra el cambio de dirección a favor de la guerra. En la versión de Stewart de la novela de I. A. R. Wylie, la película empieza con el dramático entierro del amado hijo predilecto de la nación y con el reportero Spencer Tracy dispuesto a averiguar la auténtica historia. Al entrevistar a una viuda decidida a recluirse (Katharine Hepburn), se convence cada vez más de que ella conocía el desvencijado puente donde su coche tuvo la caída mortal, y por fin descubre la razón. El héroe fallecido tenía los pies de barro. Con el apoyo de poderosos banqueros e industriales, estaba planeando un golpe al estilo Mussolini contra el régimen de FDR, y se proponía una marcha sobre Washington ¡a la mañana siguiente!

Stewart se había equivocado políticamente dos veces seguidas y la izquierda pagaría un precio algún día. Cualesquiera que fueran los pecados de los fascistas estadounidenses, urdir golpes armados no había estado aparentemente entre ellos (la unión de los hombres del Klan y los reaccionarios de otros partidos para tomar el gobierno estatal estaba más en su línea y tuvo bastante éxito en varios estados durante las décadas de 1920 y 1930 y mucho más tarde en el sur). Al atacar a personajes como Lindbergh, Stewart fomentó en realidad los ataques contra los pacifistas, luchadores por las libertades civiles y otros que tenían sus razones legítimas para oponerse a la forma en que la nación entró en la guerra y las formas en las que luchaba, entre las que estaban el bombardeo de objetivos civiles y la utilización de la bomba atómica. Además, la auténtica Marcha sobre Washington había sido un plan del movimiento afroamericano liderado por A. Philip Randolph, que amenazó con éxito con una inmensa concentración si Roosevelt no reconocía la discriminación racial en muchos órdenes de la vida nacional y comenzaba a hacer enmiendas.

Dicho esto, *La llama sagrada* es una película brillante y muy infravalorada no solo porque Tracy hace que Hepburn se abra poco a poco aumentando su confianza en ella misma en vez de quebrantarla, sino también porque la idea familiar de los totalitarios ricos y crueles logra aquí la máxima exposición nunca

hecha en una película importante (junto con Juan Nadié de Capra en 1941), temas relegados a producciones de serie B durante unos cuantos años. Según el relato de Stewart, el magnate Meyer estaba horrorizado y “salió hecho una furia” del anunciado estreno de Nueva York “cuando descubrió, al parecer por primera vez, de qué trataba realmente la película”¹⁸. Evidentemente, en plenitud de facultades con algo menos de cincuenta años, Stewart no estaba para nada acabado como guionista.

Casablanca (1942), según algunos comentaristas de décadas posteriores, tiene muy pocas connotaciones políticas, es un modo cinematográfico de afirmar la necesidad de la responsabilidad estadounidense en el mundo enfatizando solo que la actividad política puede ser necesaria en raras ocasiones y en pequeñas dosis. Según esta interpretación, “la más popular y emblemática de las películas estadounidenses”, su significado y su triunfo subordinan todo a la historia de amor¹⁹. Aunque parezca extraño, no solo Howard Koch, el principal guionista, no consiguió ver la película de esta manera (sin duda, los izquierdistas podían siempre engañarse a sí mismos), sino también los críticos de la época y, al parecer, también el público. No es que pasaran por alto la historia de amor, sino que la película en su totalidad parecía una inspiración “para inyectar un punto de firme resistencia contra las fuerzas del mal que hoy circulan por Europa”, como escribió Bosley Crowther en The New York Times²⁰.

El mismo Koch recordaba la aspiración del estudio de “hacer otro Argel”, la taquillera adaptación hecha en 1938 por John Howard Lawson de una exótica historia de amor francesa sobre un simpático ladrón de la Kasbah (interpretado por el apuesto Charles Boyer), que al final abandona su refugio para ir a su amado París pero que es traicionado ante la policía local por su antigua amante nativa a la que ha rechazado. En su recorrido hacia Casablanca, los hermanos Julius y Philip Epstein habían escrito una primera adaptación de una obra sin producir, *Everybody Goes to Rick's* [Todo el mundo va al bar de Rick], y Koch se incorporó para las revisiones de última hora, que resultaron ser más de la mitad del guion, dando más énfasis a los elementos políticos. El rodaje alcanzó progresivamente al guion, las presiones se incrementaron de forma exponencial y Koch consiguió sacar a la luz un idealismo reprimido o solo expresado cínicamente por el Rick de Bogart: “Algo”, como escribió el guionista más tarde, “que merecía un sacrificio y compromiso personal” por parte de los personajes de Bogart y de Bergman. Renunciar a todo por amor habría sido lo esperado de la película y no solo de una película estadounidense. Renunciar al amor por un “todo” diferente, el compromiso de derrotar al fascismo y crear un mundo

nuevo, no importa cuál fuera el coste personal, formaba parte del espíritu imperante. Casablanca encarnaba aquel impulso que conservó décadas después de que se desvaneciera el recuerdo de la promesa que se había perdido durante la guerra; solo Ciudadano Kane la superaba en el último tercio del siglo como película de culto por excelencia de la Edad de Oro de Hollywood²¹.

En todo caso, se habían abierto ya las compuertas para un número creciente de películas y listas para conseguir galardones de la Academia, además de espectadores ansiosos de diversión en tiempos de guerra. No todos los que habían sufrido por sus esfuerzos sindicalistas o por no estar dispuestos a dejarse intimidar por los estudios encontraron una salida; los relativamente veteranos Bright y Ornitz, por citar solo a dos, habían agotado prácticamente sus posibilidades.

Pero la mayoría de los escritores en alza en 1940, no solo los guionistas de serie A como Dalton Trumbo, sino los guionistas de serie B como Lester Cole, se apresuraron a beneficiarse de las oportunidades que no habían existido hasta entonces. Cole tituló el capítulo de sus recuerdos de guerra en sus memorias, “Hollywood descubre un aliado”, con el que obviamente se refería al entorno izquierdista, y el descubrimiento también se realizó por el otro lado. Los guionistas descubrieron de repente que la industria suspiraba por ponerles en largometrajes que se adaptaban a su talento mucho más que cualquiera con anterioridad y mejor financiados y publicitados que cualquiera después. Como Cole rápidamente comprendió, las traiciones de los estudios al propósito de los guionistas –una transformación de guiones contundentes en espuma y cosas peores– seguirían siendo sin embargo habituales²². Las actuaciones exageradas y claramente poco inteligentes de estrellas conservadoras como Ginger Rogers y Robert Taylor eran también una forma de estropear los guiones mejor intencionados.

Pero al menos algunas veces el mensaje llegaba y el arte asociado con el mensaje funcionaba magníficamente, porque se respetaban y tomaban en serio las opiniones de los guionistas. Entre los varios centenares de largometrajes relacionados con la guerra hechos durante la auténtica época de guerra y el año siguiente, los guionistas y directores izquierdistas aportaron solo varias docenas; pero por la acogida de la crítica, la recaudación en taquilla, las nominaciones a los galardones de la Academia y, por encima de todo, la agudeza de los temas políticos fueron muy a menudo las películas más destacadas de la época.

El cambio iba dirigido tanto a la mayoría de los guionistas jóvenes que tuvieron poca suerte durante la década de 1930 pero que no habían perdido la ilusión como a aquellos que se integraron más tarde en el sistema desde el escenario o cualquier otro lugar. Durante los años de la guerra surgió una pequeña galaxia de grandes directores izquierdistas por primera vez en el firmamento de Hollywood: Edward Dmytryk, Jules Dassin, Joseph Losey, Cy Endfield, John Berry y Adrian Scott (el último camino de convertirse en productor). Albert Maltz y Dalton Trumbo se convirtieron en dos de los guionistas mejor pagados en el negocio. El equipo de escritores de comedia Bobby Lees y Fred Rinaldo alcanzó lo más alto y los guionistas dramáticos Michael Wilson, Alvah Bessie, Carl Foreman, Ben Barzman, Marguerite Roberts, Ben Maddow, Michael Blankfort e Isobel Lennart (los últimos tres destinados a convertirse en testigos amistosos a regañadientes) se hicieron famosos. Multitud de escritores B, incluidos escritores de wésterns como Julian Zimet, Louise Rousseau y Morton Grant, y los escritores de comedia Connie Lee, Karen De Wolf, Val Burton y Howard Dimsdale, avanzaron con rapidez si no al éxito, al menos a las series que les mantuvieron durante años.

Estas, por supuesto, no eran las películas que habrían escogido para ellos. La escritura en colaboración de Quiero a este hombre supuso para Marguerite Roberts el arranque de su serie de wésterns de bajo presupuesto en décadas posteriores, pero el género no fue de ningún modo su elección profesional. El cine antifascista pudo haber sido, si no su oficio, al menos un camino mejor para que ella se expresara artísticamente²³. Estirpe de Dragón (1944) supuso su mayor logro en este género, una película anticipada en muchos sentidos por La buena tierra (1937). La última gran demostración del productor Irving Thalberg en el cine de “calidad” antes de su prematura desaparición y también el mejor título de la escritora y guionista roja de Hollywood Tess Slesinger, La buena tierra, era una adaptación de la novela bastante más sexy y más política del mismo nombre de Pearl S. Buck a la que se le habían quitado los pasajes más escandalosos. Destinada a ser rodada en China, su rodaje sufrió muchos obstáculos y la película fue realmente censurada por el gobierno corrupto y en declive de Chiang Kai Shek. Con actores orientales, una mezcla de catástrofe social (aquí una hambruna) y la dignidad confuciana, amor y tierra y la protagonista femenina (interpretada por Louise Rainer) que se alza por encima de su opresión y embarazo para la ocasión histórica, anticipa sin embargo la estructura y personajes de Estirpe de Dragón²⁴.

Pero la última película contaba con Katharine Hepburn, y con ella, una enorme

diferencia. La película antifascista más osada de Hepburn se estropea para los posteriores espectadores por la utilización de actores de Hollywood (incluida Hepburn) maquillados de asiáticos para los papeles principales y por la estilización de la cultura “china”. Pero, a pesar de todo, sigue siendo extraordinariamente sólida en su estilo. Considerada en su estreno, y no del todo desacertadamente, como una especie de secuela de *La buena tierra* (aunque sin los mismos personajes), era también una adaptación de una novela de Buck. Esta es una película sobre las mujeres modernas trasladada al Asia ocupada, con la joven esposa, Hepburn, que insiste (para escándalo de su esposo y su familia) en su derecho a aprender a leer. Aunque su suegro, Walter Huston, repite constantemente tópicos (“hay un dicho...”), ella convence a su marido, Turhan Bey, para que le compre un libro (titulado de forma significativa *Todos los hombres son hermanos*) y se entera de que está embarazada cuando cae una bomba japonesa. Cuando comienza la ocupación, el comerciante local se convierte, como era de esperar, en el principal colaborador y espía a las fuerzas de resistencia entre las que ahora se encuentra la pareja. Cualquier espectador instruido sabía lo que la película no declara directamente: los patriotas están preparando que el ejército de Mao libere a China del Eje.

Al final de la película, la pareja regresa de las montañas para alentar a los campesinos a que quemen sus cosechas, privando a los japoneses de sustento, y Hepburn encabeza el ataque retórico con un llamamiento encendido, dejando a su hijo recién nacido con los abuelos, que ahora son patrióticamente antifascistas. Un futuro mejor espera a los supervivientes. Pese a los ojos rasgados por el maquillaje y el acento del que los críticos se mofaron con razón, *Estirpe de dragón* fue la séptima película más popular del año y consiguió los premios de la Academia para los actores secundarios y para la fotografía, además de sustanciosos beneficios. La carrera de Roberts en la MGM estaba asegurada. Pero este fue el último film progresista de gran presupuesto que se produciría sobre China en mucho tiempo²⁵.

Alarma en el Rin (1943) suponía entretanto el único título de crédito de Dashiell Hammett como guionista y también el último éxito artístico de su compañera Lillian Hellman hasta *Julia*, décadas más tarde. Aunque desde el círculo de la izquierda de Hollywood se insinuaba que Hammet había realmente vuelto a escribir la mayor parte o todos los guiones de Hellman, *Alarma en el Rin* era sin duda la mejor prueba de su contribución no reconocida en otros casos, al adaptar su oportuno éxito en Broadway. Fue también (junto con el drama interracial *Como ella sola*) la mejor prueba de que Bette Davis podía realizar

una actuación antifascista creíble interpretando un papel atípico. Y todo llegó a la vez, no solo un éxito comercial e inmediatas reseñas entusiastas por parte de la crítica, sino una nominación al Óscar como mejor guion, mejor actor para Paul Lukas, y el propio Film Daily de la industria la consideró una de las diez mejores del año.

Alarma en el Rin se apoyaba en gran medida en la estratagema de los pobres e inocentes Estados Unidos que se enteran de la verdad. Un intelectual alemán interpretado por Lukas llega a los Estados Unidos con su esposa americana (Davis) y sus tres hijos, evidentemente para refugiarse con sus familiares. Su madre regenta una casa de huéspedes, entre los que se encuentran un conde rumano (interpretado por George Coulouris) que trabaja en secreto para los alemanes y una condesa (Geraldine Fitzgerald). Decidido ya a entregar una importante ayuda financiera para la resistencia clandestina y al saber que un compañero antifascista que le había salvado la vida ha sido arrestado por la Gestapo, Lukas se prepara para volver a Alemania, aunque allí tenga pocas probabilidades de supervivencia. En un papel completamente diferente al suyo habitual en la pantalla, Davis acepta con valentía el destino probable de su esposo y el futuro próximo de su hijo mayor, que también había decidido regresar a Europa. Los antifascistas (léase los partisanos comunistas), explica a su madre miedosa pero bien intencionada (interpretada por Lucille Watson), que no solo se preocupan por el mundo, sino que están dispuestos a “hacer algo” —a diferencia de los temerosos liberales—. El elegante hogar de Watson en Virginia con agradables y evidentemente bien tratados sirvientes negros no funciona para las posteriores generaciones de espectadores, pero debió estar destinado a ablandar la mirada en apariencia salvaje de los antifascistas europeos. La película funciona sin embargo por la conexión Lukas-Davis tanto como por la trama circundante. Ella es la americana inocente que ha comprendido la verdad, mientras que él es una mezcla de aventurero internacional, intelectual del Viejo Mundo y activista. Juntos pueden convencer a los estadounidenses de que se unan al gran combate. (Watson, el estadounidense al que logran convencer, consiguió también una nominación al Óscar.)

Hellman se había puesto a la altura, como hicieron aquellos que por fin recibieron el encargo de escribir o dirigir algo parecido a las películas antifascistas que habían aspirado a hacer durante años. Estas podían ser tan menores como *Night Plane for Chungking* [Vuelo nocturno a Chungking] (1943), un producto estrictamente de bajo presupuesto escrito en colaboración por Lester Cole. Versión antifascista de las historias con avión estrellado o barco

hundido en las que salen a relucir las lealtades, esta vez el escenario son la selvas de Asia, con montones de traiciones, la heroica inmolación de un agente de la Francia Libre y el pacto de los enamorados estadounidenses de volverse a encontrar cuando termine la guerra. Podían ser importantes, como *Dos en el cielo* (1943), escrita por Dalton Trumbo y protagonizada por Spencer Tracy, Irene Dunne y Van Johnson, sobre un piloto muerto (Tracy) que regresa como un fantasma para guiar a su sustituto e incluso conseguir a su chica. Sentimental hasta llegar a las lágrimas y más, rodada tras varios guiones rechazados por el gobierno, con la activa cooperación del Departamento de Guerra, *Dos en el cielo* consiguió una nominación a los Óscar y fue una de las diez películas más taquilleras del año²⁶.

La mayoría de las películas de izquierdas hechas durante la guerra oscilaban inevitablemente entre lo pequeño y lo grande, la estupidez y el dramatismo logrado. Algunas de las mejores y más sólidas desde el punto de vista político estaban destinadas a no convertirse jamás en éxitos de taquilla porque dramatizaban las luchas de la Europa ocupada sin un gallardo estadounidense en escena²⁷. Otras dos películas basadas en Europa merecen especial consideración²⁸. *Mademoiselle Fifi* (1944) es una joya de la metáfora histórica, sin duda la mejor del período (y una de las más erróneamente ignoradas de las películas escritas por la izquierda). Producida por Val Lewton, que deseaba salir de las películas de terror –nunca consiguió hacer el cambio–, y dirigida por el joven progresista Robert Wise, estaba escrita en colaboración con el refugiado austríaco Josef Mischel sobre varios cuentos de Guy de Maupassant. Situada en el momento de la invasión prusiana de Francia (es decir, justo antes de la Comuna de París), muestra a una pequeña lavandera, interpretada con brillantez por Simone Simon, que desafía tanto a los invasores como a los colaboradores burgueses franceses. El viaje en carroza de ocho compatriotas es una metáfora de Francia, setenta años después; los alemanes que los mandan observan que la mayoría de los pasajeros se ofendían por los malos modales, pero están completamente dispuestos a acatar órdenes.

Cuando el oficial prusiano exige de hecho que el personaje de Simon le entregue su honra como pago por la continuación del viaje, ellos insisten en que lo haga. Al final, ella le mata –no por su ataque, sino porque ha insultado a Francia, mientras que el indeciso liberal del grupo recupera el coraje y se une a lo que de hecho es la Resistencia²⁹–. Sin ningún vínculo romántico, los dos resistentes se dan mutuamente valor para la difícil lucha que les espera. El público de preestreno, puso muchas objeciones a la obediencia francesa, deseando

obviamente un retrato más halagüeño de las clases medias.

The Moon is Down [La luna se ha puesto] (1943), adaptada por Nunnally Johnson a partir de una obra de teatro basada en una novela muy atípica de Steinbeck y dirigida por Irving Pichel, podía describirse como una Edge of Darkness filosófica. Aquí también una pequeña ciudad noruega contempla una ocupación nazi, en esta ocasión para mantener abierta una mina que sirva para la futura conquista de Gran Bretaña. Pero en lugar de un héroe único, el pueblo entero es el héroe, y el alcalde (interpretado con brillante modestia por Henry Travers), simplemente lo que él y sus predecesores han sido siempre, el eco de la naturaleza de los ciudadanos, además de sus deseos. Estos noruegos no son del estilo ocupante: solo quieren libertad, y por tanto han aprendido poco a poco lo que deben hacer para oponerse a la tiranía alemana. Los alemanes por su parte, como el alcalde explica pacientemente al coronel nazi (interpretado por Cedric Hardwicke) después de que sus captores le pongan bajo arresto domiciliario, no han aprendido nada en absoluto, porque una guerra tras otra intentan imponerse a los otros. Después de que los aviadores británicos lancen en paracaídas cientos de cartuchos de dinamita de uso industrial y el sabotaje se extienda con rapidez, el alcalde y otros cincuenta ciudadanos son puestos en fila para ahorcarlos. Se desata el infierno mientras que ellos se dirigen al martirio, cantando el himno nacional noruego.

El nazi Hardwicke ni está loco ni es un ordenancista. Incluso termina el discurso de la muerte de Sócrates que el alcalde recuerda de su infancia. Cree en la ocupación pacífica e intenta convencer a su oponente de que el pueblo solo se librá del desastre trabajando en la mina y obedeciendo las órdenes. Así, Steinbeck (por medio del guionista Johnson) entraba una vez más en las filas de los escritores más radicales porque la calma aparente y la demanda razonable de “orden” era la práctica habitual de todos los líderes políticos durante los momentos de crisis. Denostada por los críticos por estos aspectos de la historia y su forma teatral porque la figura del nazi parecía demasiado razonable (quizá demasiado parecido a un agente de la ley estadounidense) la película entró bajo el radar patriótico y fue nombrada una de las diez mejores del año por la Junta Nacional de Evaluación³⁰.

REHACIENDO LOS GÉNEROS

Dorothy B. Jones, al escribir en *Hollywood Quaterly* en 1945, atacaba con razón a la mayoría abrumadora de películas bélicas (sin especificar las escritas desde la izquierda) porque simplemente manipulaban la tramas de acción para que funcionaran dentro de los temas bélicos populares entonces³¹. Seguramente esto sucedió con el descubrimiento de los espías, como en *Sabotaje* (1942) de Hitchcock, en cuyos créditos figura Dorothy Parker como guionista. Parker afirmaba más tarde que no recordaba cuál había sido su contribución al guion, y la afirmación tiene cierta lógica. Tenemos aquí otro caso de acusación falsa: un trabajador de una fábrica de municiones, Robert Cummings, es acusado de incendiar la fábrica cuando en realidad manejaba un extintor de incendios que había llenado de gasolina el auténtico saboteador. Al estreno asistieron ochenta senadores y 350 congresistas, garantizando así junto con la firma de Hitchcock un éxito notable que debía muy poco desde el punto de vista dramático o político a las auténticas cuestiones de la época³². Pero el viejo juego de crimen y misterio podía tomar giros inesperados e interesantes en manos de escritores hábiles. La Universal estaba intentando relanzar el personaje de Sherlock Holmes y eligió acertadamente a Basil Rathbone (con Nigel Bruce interpretando a su ayudante Watson) como el más inolvidable de todos los modelos cinematográficos posteriores. Eligieron a John Bright como colaborador del guion de la primera entrega, y *Sherlock Holmes y la voz del terror* (1942) supuso la transferencia del gran detective de la época victoriana a la actualidad.

¡Curiosos antifascistas! Representando siempre el contrapunto cómico involuntario, Watson es un aristócrata zoquete que acarrea sin mala intención todos los prejuicios de su clase. Para él, los chicos de los colegios bien son caballeros y patriotas, y las clases bajas están compuestas por rufianes y traidores en potencia. Holmes ve tan acertadamente más allá de los estereotipos que puede eliminar a los racistas y simpatizantes nazis antisemitas que, en la vida real, podían encontrarse con facilidad –antes de la guerra– dentro de la Cámara de los Lores y del Ministerio de Asuntos Exteriores británico. La “Voz del terror” de la película que amenaza por radio antes de los bombardeos sobre el ejército y objetivos civiles para desmoralizar al público inglés es un espía alemán que se ha hecho pasar por aristócrata (reemplazando al auténtico al que ha asesinado en secreto veinte años antes). En el mejor momento de la película, Holmes entra en los suburbios de Londres para fortalecer el patriotismo hacia la causa de los ladronzuelos, prostitutas y jugadores, suplicándoles que descubran las claves para averiguar la identidad de los terroristas. Los proletarios del

mismo suburbio salvan el pellejo a Holmes más adelante y mientras la película acaba después de que el crimen se haya resuelto, dice a Watson que “sopla un viento desde el Este” que transformará el mundo. Su compañero asiente sin comprender y Holmes murmura, “pobre Watson” como si estuviera a punto de decir adiós a un mundo que debe acabar.

La crítica Jones comprensiblemente se había fijado en el resultado, no en la intención de los guionistas. Si hubiera escrito unos cuantos años después y se hubiera centrado en los escritores que simpatizaban más con el periódico encabezado por la izquierda donde apareció su ensayo, habría descubierto cómo los demás géneros ofrecían caminos inimaginables antes de la guerra, tanto para las carreras profesionales que comenzaban (o recomenzaban) como para las películas de entretenimiento que rara vez estaban sujetas al tratamiento del Frente Popular en tiempos anteriores.

El género de comedia musical patriótica comenzó de forma curiosa, como una declinación del teatro musical más radical de Hollywood. *Meet the People* [Conocer a la gente], que se materializó por fin en película en 1944, comenzó como un proyecto de la Alianza Teatral de Hollywood, a su vez, una extensión de la recogida de fondos para la Liga Antinazi de Hollywood. Los hermanos Ben y Sol Barzman, inspirados en *Pins and Needles* [Sobre ascuas], patrocinados por el sindicato de Harold Rome, habían creado un año o dos antes un homólogo en la costa oeste, *Labor Pains* [Dolores de parto]. Su gran sucesor fue *Meet the People*. Jay Gorney aportó la música y Edward Eliscu las letras, Henry Myers el libreto y dirigió Mortimer Offner. Consiguieron convencer al futuro testigo amistoso, el director Danny Dare, para que hiciera la coreografía y diera forma a la “típica revista musical”. “Miss Hollywood” es una bella durmiente que ignora el mundo de huelgas, guerras y hambre hasta que un príncipe le “pincha” y la invita a salir de su estupor para “conocer a la gente”. Estaba llena de números divertidos y mordaces (como el antirracista “It’s the Same Old South” [Es el mismo viejo Sur] (que posteriormente grabaron Jimmy Rushing y Count Basie) y geniales números de baile. La producción tuvo tanto éxito que provocó la crítica entusiasta de Hedda Hopper e hizo que tuviera que trasladarse a uno de los mayores teatros de Los Ángeles.

Luego fue al Este y fracasó como habían anticipado lúgubrementemente los hollywoodienses que estaban familiarizados con los prejuicios de los neoyorquinos contra su teatro. Pero la MGM encargó a Yip Harburg (cuyo musical satírico, *Hooray for What* ? [¿Por qué hurra?]) había tenido un éxito

modesto en Broadway a finales de la década de 1930) que produjera una versión cinematográfica con un guion de su colaborador habitual, Fred Saidy (y S. M. Herzig). Harburg, Harold Arlen, Burton Lane, Sammy Fain y Gorney colaboraron en nuevas canciones, descartando la mayoría de las más políticas de la versión teatral, y el guion se convirtió en una historia de amor en el frente interno entre una cantante de Broadway interpretada por Lucille Ball y el trabajador de un astillero interpretado por Dick Powell. Tras conseguir una cita con la estrella (que oportunamente se encuentra presente en una campaña de bonos de guerra) le cuenta que es dramaturgo y que su hermano, un compositor, está luchando en el Pacífico. Los dos han escrito un musical de trabajadores, y Lucy consigue que se produzca. Pero el esfuerzo sincero de los hermanos sobre los trabajadores patriotas que libran una batalla para derrotar al fascismo se convierte en un frívolo drama de época de Broadway. Se niega a claudicar y antes de su estreno cierra el espectáculo. El chico y la chica, que acaban de enamorarse, se van infelices hasta que Ball consigue trabajo como soldadora en su astillero de Delaware y convence a los auténticos trabajadores para que produzcan su propio espectáculo, celebrando la conclusión del proyecto número trescientos del astillero, basado en la idea original de Powell. A pesar de cierta confusión romántica posterior, los proletarios cantando y bailando han conseguido invitar al público a que “conozca a la gente”³³.

Era muy inferior a la intensidad política del original, cuyos creadores se sintieron rebajados y ninguneados. Pero *Meet the People* tenía a sus trabajadores produciendo alegre y fervientemente, Spike Jones dando a Hitler (un chimpancé disfrazado) el aplauso del Bronx y un gran número final, “It’s Smart to Be People” [Es elegante ser parte de la gente], tomado del original, que cargaba las tintas en un tema del Frente Popular. Ball explica con lirismo que una sociedad justa habría sido lo deseable, pero que ahora ha llegado la era de la “gente”³⁴.

Las películas del frente interno de bajo presupuesto combinaban juventud y temas bélicos de forma a veces inconscientemente hilarante. *You Can’t Ration Love* [No se puede racionar el amor] (1944), escrita en colaboración por Val Burton y dirigida por Lester Fuller, mostraba a una pequeña universidad que adopta un plan de los estudiantes para racionar con cupones a los hombres disponibles –algo que parece que sucedió de verdad en Berkeley–. La calcetinera y antigua cantante Betty Jane Rhodes utiliza sus cupones rápidamente y luego escenifica un espectáculo teatral para un público completamente femenino (y obviamente hambriento de hombres) que prácticamente le quita la ropa al decano asistente.

La moda del swing, vista durante los últimos años de la década de 1930 como la entrada de los adolescentes blancos en la música negra y origen de identificaciones rebeldes (la Liga de los Jóvenes Comunistas organizó el concierto de Socialismo con Swing del Madison Square Garden de 1939), se convirtió entonces, gustara o no, en una fuente potencial de unidad entre los jóvenes de la nación, los soldados rasos e incluso los intelectuales de pelo largo. Un escuadrón de películas de serie B como *Babes on Swing Street*, *Swing Out, Sister*, *Henry Aldrich Swings it*, incluso *Swing in the Saddle* (donde los rancheros ayudan a resolver la escasez de mano de obra por medio de una cooperativa de trabajadores), trasladaban todas la misma idea.

La versión suprema de todo este sueño musical patriótico fue *Thousands Cheer* [Mil gracias] (1943), una película del productor Joe Pasternak que no se incluía entre las clásicas con inclinaciones frentepopulistas, escrita por Paul Jarrico y Paul Collins, con letras y melodías de Harold Rome, Burton Lane, Yip Harburg, Fats Waller y Mabel Wayne. Gene Kelly es un acróbata en activo que ha sido llamado a filas pero se enamora de una soprano, interpretada por Kathryn Grayson. Intenta convencer al padre de ella (que es oficial) de que le libere del servicio y tiene que aprender la dura lección de que, como en las acrobacias, cada uno debe cumplir con su obligación si quiere sobrevivir. (En el campamento militar nos encontramos con el auténtico sinvergüenza, aunque no villano, en un rico recluta que intenta aprovecharse de su dinero y sus contactos.) Cuando un Kelly reformado moralmente se embarca, la pareja se arregla. *Thousands Cheer* no tenía demasiado argumento y la música no era tampoco genial, pero al final Grayson encabeza un himno a la ONU que, con los rusos y sus banderas rojas sobre el escenario, fue un homenaje musical asombroso a la unidad de los Estados Unidos y la Unión Soviética³⁵.

Los wésterns también tuvieron su momento y su escritor izquierdista más dotado, aunque solo consiguió la fama posteriormente al dejar de lado a los cowboys. Michael Wilson, nacido en 1914 en McAlester, Oklahoma –semillero por entonces del Partido Socialista y la ciudad donde empieza *Las uvas de la ira* de Steinbeck una generación más tarde–, hijo de un comerciante y de la hija desclasada de un presidente de la Convención baptista del Sur. Cuando el niño tenía nueve años, la familia se trasladó a un barrio residencial de Los Ángeles y se crio allí en la zona de Bay, al principio bastante solitario y estudioso, pero para su último año en el instituto era un completo atleta, miembro de la fraternidad y presidente de la asociación de estudiantes de Berkely High³⁶.

La observación minuciosa del movimiento obrero local cambió a Wilson y su primera ficción publicada en *Esquire* describía los intentos de las compañías navieras por usar a los estudiantes como rompehuelgas. Estudió un año en París, de 1937 a 1938, y viajó a la Unión Soviética. Las películas francesas le impresionaron enormemente, reviviendo sus recuerdos de infancia de programa doble lleno de aventuras. De vuelta a Berkeley con su hermandad, fue reclutado por el Partido Comunista y enseguida se convirtió en organizador del campus dando clases de marxismo. Conoció y se casó con la estudiante judía de arquitectura Zelma Jarrico, hermana de Paul Jarrico, que para entonces era escritor y comunista. La llegada de Wilson a Hollywood coincidió con la caída de Francia, para los comunistas uno de esos acontecimientos importantes que presagiaban que la combinación de política y escritura de guiones alcanzaría nuevas cimas durante la guerra.

Wilson, que pretendía convertirse en novelista, nunca había contemplado ni por lo más remoto trabajar en el cine, y durante años el trabajo le costó un gran esfuerzo. Pero se encontraba cómodo desde el punto de vista político dentro de la izquierda de Hollywood y se sentía valorado. Como antiguo instructor de la universidad tenía experiencia pedagógica que puso en práctica casi de inmediato. David Lang, testigo amistoso, cuyos títulos fueron casi por completo comedias de serie B como *People are Funny* [Gente divertida] o *Cheezit the Cops!* [¡Corre, la policía!], recordó al comité del congreso que había sido reclutado para el Partido por medio de una clase de Wilson sobre estudios marxistas en Hollywood, y seguía:

En aquel momento no era muy conocido [como escritor] pero había sido funcionario del partido durante una época [sic]. Era un hombre bastante brillante. Tenía una formación excepcional en la filosofía del Partido Comunista. Tenían una enorme confianza en su habilidad para enseñar este tema en particular. [También] era callado; escuchaba...³⁷

Wilson llenó las lagunas intelectuales desde Hegel y Marx a Schopenhauer de una forma que hizo a Lang tomar conciencia de su ignorancia y desear adquirir más cultura. Según su propio testimonio, Lang se convirtió así en mejor escritor, aunque en realidad nunca pasó de ser un mediocre guionista de serie B.

Wilson entretanto aprendía el oficio, trabajando primero en *The Men in her Life* [Los hombres de su vida], un vehículo a disposición de Loretta Young, después de que otros ¡quince! escritores revisaran febrilmente el guion justo unas horas antes del rodaje³⁸. Aprovechó la oportunidad de escribir tres películas de Hopalong Cassidy para el productor Harry Sherman por 200 dólares a la semana. Cuando su mujer se marchó a trabajar en instalaciones bélicas, Wilson se enroló en los marines y sirvió en el Pacífico. Cuando volvió en 1945, Hollywood ya estaba preparado para él, al menos durante una media docena de años preciosos. Al mirar hacia atrás desde el fin de su carrera, Wilson comentaba que el trabajo en las películas de serie B que le había parecido repugnante durante sus primeros meses en Hollywood había resultado en la práctica útil y, más que eso, coherente con los temas sociales que podían reivindicarse incluso en las películas de Hopalong Cassidy. Aunque continuó lamentando su incapacidad para escribir las novelas serias que pretendía (o la actividad política plena que la escritura de guiones hacía imposible) estaba obsesionado³⁹. Rodeado de un entorno de guionistas judíos izquierdistas había encontrado también un hogar espiritual hasta que la lista negra le obligó a marcharse.

Carl Foreman, que ascendió desde una familia judía de clase trabajadora de Chicago hasta matricularse en la facultad de Derecho y luego durante la recesión de los últimos años de la década de 1930 trabajó como charlatán de feria, se abrió camino en Hollywood en 1940 y encontró su camino a las películas de serie B por medio de contactos izquierdistas. En *Bowery Blitzkrieg* [La guerra relámpago de Bowery] (1941), a la que Foreman contribuyó sin figurar en los créditos, los chicos se alejan del delito después de ridiculizar a la autoridad de varias formas. Foreman escribió unas cuantas más de serie B. Consiguió su primer título de crédito en *Spooks Run Wild* [Los espectros se descontrolan] (1941) y luego se reveló de una forma asombrosa con una serie increíble de películas realistas – *El ídolo de barro*, *Hombres*, *Cyrano de Bergerac* y *Solo ante el peligro* – antes de que el telón político cayera. En posteriores entrevistas, él atribuía sus habilidades a la práctica en los niveles más bajos y al aprendizaje de los trucos en los seminarios de los guionistas de izquierdas.

Jules Dassin es un equivalente en director a Wilson y Foreman. De forma atípica para la izquierda de Hollywood, Dassin creció en Harlem en una familia de clase media baja que hablaba yidish. De adolescente se unió al fervientemente izquierdista ARTEF (Teatro de los trabajadores judíos), y trabajó sin cobrar como actor y regidor durante un período artístico de media docena de años, aprendiendo como discípulo de Benno Schneider y dirigiendo él solo por

primera vez en los campamentos de verano judíos. De hecho era una rareza, un actor nacido en Estados Unidos en un entorno casi por completo inmigrante, conocido por la gran calidad de sus producciones, pero aislado por la hostilidad del teatro convencional yidish hacia ARTEF⁴⁰. Es de destacar que cuando ARTEF se hundió, en 1940, solo unos pocos de sus miembros fueron al oeste, a Hollywood: Schneider (que nunca llevó a cabo su ambición de dirigir películas o teatro en inglés y se convirtió en cambio en un simple asesor de un magnate), David Opatoshu (que interpretó muchos papeles secundarios en radio y en cine y al final de su vida escribió el guion de *Romance de un ladrón de caballos*, la última película dirigida por Abraham Polonsky en 1971), el niño actor de ARTEF y futuro director progresista Sydney Lumet y el propio Dassin.

Gracias a los contactos de ARTEF, Dassin entró en la MGM con el encargo de dirigir *Nazi Agent* [Agente nazi] (1942), en la que Conrad Veidt interpretaba tanto al hermano malvado (el personaje del título) como al bueno, un inmigrante alemán honrado que ha huido del nazismo y que suplanta a su hermano asesinado, fingiendo ser un espía mientras que mantiene a las autoridades informadas de los trabajos de la red. Consideró su siguiente encargo, *Reunión en Francia* (1942), con Joan Crawford y John Wayne, una mera farsa, porque no le permitieron celebrar las reuniones para discutir el guion que habrían transformado la película de un improbable melodrama a algo mejor.

Dassin sentía, visto en retrospectiva, menos respeto aún por los siguientes encargos de la MGM que desembocaron en los años de posguerra⁴¹. Pero *The Affairs of Martha* [Los asuntos de Marta] (1942) era harina de otro costal: una farsa de clase injustamente olvidada, basada en un guion original del futuro integrante de la lista negra Lee Gold y la futura testigo amistoso Isobel Lennart y con Marsha Hunt como criada en una estrambótica hacienda de Long Island. Ella posee, a pesar de lo humilde de su condición, un poderoso secreto: se ha casado con el joven dueño de la casa, aunque él en realidad no lo recuerda porque estaba embriagado, y ha escrito una novela indiscreta que un publicista está promocionando en los diarios de Nueva York, suscitando un miedo terrible entre los ricos a que sus intimidades sean reveladas. ¡Y qué revelaciones! No solo citas adúlteras, sino estafas financieras, asuntos de guerra inconfesables, etc. Cuando los patronos amenazan al personal doméstico para obligarles a identificar al culpable, se produce casi una huelga general de sirvientes. Algunas actuaciones deliciosamente absurdas y frases con conciencia de clase pronunciadas por Marjorie Main como cocinera, son lo más destacado de la película. Quizá Dassin –esta vez sustituido en el último momento por Sylvan

Simon– sintió de nuevo que no podía hacer la película como quería o no quiso hacerla.

CUMBRE ANTIFASCISTA

Quizá un talento como el de Edward Dmytryk habría sido perfecto desde el principio para explotarlo en tiempo de guerra. Dmytryk no había dirigido una película de calidad antes de la guerra y su especialidad eran los panfletos como *Confessions of Boston Blackie* [Confesiones de un negrito de Boston] y *Secrets of the Lone Wolf* [Secretos del lobo solitario], ambas estrenadas en 1941. Luego llegó la guerra y *Los hijos de Hitler*, rodada con un presupuesto mínimo de 200.000 dólares a finales de 1942, pero que consiguió un éxito que superó las expectativas más optimistas de la RKO, al recaudar 3,5 millones con el alquiler de la película. ¿Cuál era la explicación? Diversos comentaristas de la industria hicieron notar la utilización para ahorrar costes de imágenes de archivo procedentes de la Alemania de Hitler. Pero la intuición del guionista liberal Emmett Lavery para captar el sentimental y agudo talento de Dmytryk para el sensacionalismo (sin excluir un cierto sadismo más que recurrente en sus películas), adaptó de forma melodramática la oportuna novela revelación *Education for Death* [Educación para la muerte], escrita por un educador estadounidense que había vivido en la Alemania de Hitler, y sobre el cual el estudio Disney ya había rodado un falso documental de media hora.

Cuando empieza la película, antes de los títulos de crédito, vemos el libro *Education for Death* goteando literalmente sangre. La imagen de horror absoluto se comprende mejor no con la quema real de libros, sino cuando la escolar alemana nacida en Estados Unidos Bonita Granville es enviada a un campo para mujeres no aptas, para ser esterilizada, y allí es azotada con la espalda desnuda – la típica acción estrictamente prohibida con anterioridad por la Oficina Hays–. Preparando el terreno para este penúltimo momento, un maestro de una escuela americana de la Alemania de provincias de 1933 insiste en el pensamiento crítico, crítico incluso con el Nuevo Orden. Cuando los niños se reúnen para celebrar el Día de los Caídos de Estados Unidos, las autoridades nazis exigen la custodia de los ciudadanos polacos y alemanes de la escuela, especialmente los judíos, subrayando el mensaje de libertad patriótica. En otros momentos, Los

hijos de Hitler consigue poner a los amantes de la música clásica y a la jerarquía de la Iglesia católica contra los nazis. Tampoco los detalles eran muy fieles a la realidad. Pero la fidelidad no era lo que Dmytryk y sus guionistas pretendían; había reorganizado cuidadosamente a todas las fuerzas de la civilización contra el mal que surgía.

Lo que daba atractivo a la trama de la película era el joven nazi (interpretado por la estrella vaquera de la década de 1930, Tim Holt) enamorado de Granville, una patriota inocente que paulatinamente abre los ojos al horror. La honestidad y el fresco carisma de Granville –equivalentes a las cualidades que hicieron a Gary Cooper tan atractivo para las mujeres europeas sofisticadas en las películas de la décadas de 1930 y 1940– envían a Holt a una heroica misión suicida. Él finge desdecirse en una emisión radiofónica para toda la nación de las críticas que ha hecho al Estado, y luego pronuncia un ataque total al nazismo, precipitando su propio asesinato disfrazado de ejecución en los últimos momentos de la película.

Definitivamente, no era un final de Hollywood, pero a principios de 1943 no era una época normal. Ante el asombro de Hollywood, *Los hijos de Hitler* pulverizó todos los récords de venta por adelantado de entradas tras el anuncio en las presentaciones de preestreno de que la recaudación se entregaría a la Liga de Naciones⁴². Como Dmytryk observó más tarde, él hizo la película perfectamente seguro del apoyo y camaradería de los comunistas, en aquel momento curioso, un auténtico punto a favor con los estudios⁴³. Nadie era más consciente de los valores de esta alianza que el astuto director.

Dmytryk continuó hacia su mejor momento con contenidos bélicos, grandes estrellas y mucho apoyo del estudio: *Compañero de mi vida* (1943), escrita con Dalton Trumbo, un drama romántico sentimentaloides con el emparejamiento de Ginger Rogers, reaccionaria en la vida real, y Robert Ryan, progresista en la vida real que mostraba a las trabajadoras de guerra planeando un estilo de vida cooperativo mientras durara esta⁴⁴. Introdujo también con pericia temas identificados posteriormente como de género negro en los temas antifascistas, como *Venganza* (1945). Uno de los más oportunos fue *Till the End of the Times* [Hasta el final de los tiempos] (1946), sobre el desesperado intento de unos antiguos soldados por conseguir llevar una vida normal. Incluso más oportuno de cara a la taquilla fue *Encrucijada de odios* (1947), sobre la oleada de antisemitismo y violencia potencialmente asesinos que persistía todavía entre los veteranos y advertía de un hitlerismo a la americana⁴⁵.

Gracias a guionistas de izquierda y temas progresistas además de su propio buen ojo para el cine de explotación, Dmytryk había hecho avanzar su carrera más allá de las películas de detective de serie B y de *Captive Wild Woman* [La mujer salvaje cautiva] (1943, en la que un mono con el cerebro trasplantado de una mujer en los momentos de celos y rabia actúa como un mono, es decir, la feminidad innata atraviesa las especies). Pero, para su rencor eterno, nadie en la izquierda le consideraba un autor de cine artístico o importante⁴⁶. Aquel honor se reservaba para los diversos guionistas y directores de diferentes películas hechas en tiempo de guerra, pero especialmente para una película escrita por Bertolt Brecht en colaboración y para los experimentos en curso en realismo cinematográfico.

¡Los verdugos también mueren! (1943), dirigida por Fritz Lang, con partitura de Hanns Eisler, fue un éxito desde el punto de vista artístico, aunque no desde el político al crear el protagonista colectivo que los izquierdistas habían analizado durante una década. Aunque no era el proletariado, sino los ciudadanos de Praga unidos contra los ocupantes nazis. Se inspiraba también en acontecimientos reales: el asesinato por una figura de la resistencia checa de un representante nazi conocido como “el Verdugo de Europa”, que era especialmente despiadado contra los judíos. Brecht, que estaba siendo investigado por el FBI, escribió un borrador. John Wexley, al que se le encargó trabajar con él por sus simpatías y su dominio del alemán, lo reescribió exhaustivamente y luego solicitó con éxito a los árbitros del Gremio de Guionistas el crédito exclusivo por el guion. (“Bert” Brecht consiguió un título de crédito por adaptación junto con Lang.)

La línea argumental probablemente no consiguió atraer al público estadounidense porque no había historia de amor. Anna Lee, como hija de un profesor checo (Walter Brennan), se encuentra por casualidad con un antiguo médico (interpretado por Brian Donlevy) que ha matado al nazi y su padre se siente moralmente obligado a invitar al hombre desesperado a que pase la noche en su piso mientras que la Gestapo peina las calles. Cuando no pueden encontrarle, los alemanes arrestan a cuatrocientos checos, incluido Brennan, y anuncian que los prisioneros serán ejecutados a menos que se encuentre al asesino. El anuncio provoca una extrema culpabilidad en el personaje de Donlevy, que solo supera cuando otros le convencen de que en realidad él representa a la nación checa. Después de diversas intrigas, la Resistencia clandestina hace creer a los alemanes la teoría de que un fabricante de cerveza colaboracionista (interpretado de forma especialmente brillante por Gene

Lockhart) es la verdadera clave de la operación checa. Cuando el colaborador es ejecutado (de forma significativa, corriendo hacia una iglesia), los nazis cierran el caso, no han conseguido quebrar la voluntad de los checos.

La planificación tenía también el toque expresionista que hacían de ella, al menos para algunos comentaristas serios, el triunfo artístico que los observadores del cine de izquierdas llevaban esperando mucho tiempo. La crítica con más talento de New Masses, Joy Davidman, sostenía que: “Aquí, la masa es como debe ser, la lógica extensión del individuo –no en el sentido romántico, antagonista y fondo que da relieve al individuo” como incluso en las bien intencionadas películas de guerra⁴⁷-. Pero de ahí no salió ningún modelo para otras películas de guerra; de hecho, el fracaso comercial de ¡ Los verdugos también mueren ! empujó seguramente a Hollywood en otra dirección, para asegurarse el público de una historia de amor o al menos la emoción por los hombres estadounidenses sumergidos en conspiraciones patrióticas o conflictos armados.

La mayor parte de las otras películas de guerra escritas por los izquierdistas se ajustaban a tres o cuatro modelos. Los más recordados son las películas de acción internacional con grandes estrellas: Acción en el Atlántico Norte (con Humphrey Bogart), Destino Tokio (con Cary Grant), Sangre sobre el sol (con James Cagney), Northern Pursuit [Persecución en el norte] (con Errol Flynn), Somewhere I'll Find You [Te encontraré en alguna parte] (con Clark Gable y Lana Turner), La patrulla del coronel Jackson (con John Wayne) y Mr Winkle Goes to War [El señor Winkles va a la guerra] (con Edward G. Robinson). Montones de películas menos recordadas, desde Aventura en Arabia a largometrajes para el frente interno como Sucedió un domingo, además de los musicales de variedades que llevaban mensajes de esperanza, solidaridad y autoconfianza, siguieron haciendo que el público volviera a las películas.

Críticos posteriores recelosos de una aproximación tímidamente virtuosa al individuo dentro de la escala mundial han condensado a veces su crítica en el comentario sobre una película: El orgullo de los marines (1945)⁴⁸. Es una cuestión fascinante porque el guion de Albert Maltz, escrito para un reparto en el que figuraban John Garfield, Dane Clark y Eleanor Parker fue de hecho aclamado y exhibido varias veces en el Día de Guadalcanal por marines veteranos locales hasta que Maltz fue llevado ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

El orgullo de los marines muestra a Garfield, a su prometida y a su familia hablando lo menos posible de la situación internacional hasta que se enteran por la radio del ataque a Pearl Harbor, y Garfield, como es normal, hace un comentario no estrictamente político de que pronto estará en el meollo del asunto. Sin estar preparado para la ferocidad de la guerra, vuelve del combate ciego y amargado, emasculado de forma simbólica e incapaz de integrarse en la comunidad. Al final, después de una interminable (y para el público, sin duda extenuante) lucha psicológica conducida por Parker, se convence de verdad del valor de su sacrificio para la comunidad. Como el ciego Cagney en Ciudad de conquista, ahora ve cosas que nunca antes ha visto.

Pero es la novedad de la escena en Guadalcanal, con Garfield, que se muestra asombrosamente heroico a la vez que prácticamente psicótico, la que debió conmocionar a los espectadores (especialmente a los veteranos) por su realismo psicológico al acabar con el enemigo –al menos tanto como el dolor del soldado ciego que se resiste a la rehabilitación–. El director de fotografía de origen italiano Sol Polito, muy admirado por sus habilidades técnicas y el favorito de directores como Michael Curtiz, fue sustituido por casualidad en el último momento⁴⁹. Pero la dirección de Delmer Daves del guion de Maltz y la actuación de Garfield daban a *El orgullo de los marines* casi todo lo que le faltaba a otras muchas películas de guerra. Cuando Carl Foreman escribió *Hombres* (1950), un film singularmente realista sobre la rehabilitación de los veteranos de guerra y el último de tales características hasta *El regreso de Waldo Salt*, él (y Marlon Brando) tuvieron un ejemplo de enorme utilidad en el que inspirarse⁵⁰.

La cualidad documental de *Objetivo Birmania* (1945), escrita en colaboración por Lester Cole (sobre una historia de Alvah Bessie, uno de los raros futuros integrantes de la lista negra que habían servido militarmente con anterioridad – en España–, alcanzó lo más alto por buenas y también curiosas razones. Basada de forma falsa en el papel representado por los paracaidistas estadounidenses en Birmania (donde fueron principalmente los chinos y las fuerzas indobritánicas y no las fuerzas estadounidenses, y por supuesto ningún paracaidista, los que lucharon junto con los guerrilleros birmanos) describía sin embargo un viaje por la selva con un excelente trabajo de cámara de James Wong Howe, que en realidad rodó gran parte de las secuencias en el aeropuerto de Van Nuys. Al margen de estos detalles, la película tenía una línea argumental bastante realista: una compañía de soldados recibe la orden de tirarse en paracaídas en la selva, destruir una estación de radar y marchar a una pista de aterrizaje abandonada, donde serán recogidos.

Consiguen realizar su primera misión, pero antes de que puedan llegar a la pista de aterrizaje, los japoneses los diezman. Transportando ahora a un herido, necesitan abrirse camino a través de la espesa jungla. Por el camino, un reportero (interpretado por William Prince) explica la importancia política e histórica a sus camaradas más jóvenes. La película estuvo por un tiempo prohibida para el público inglés, pero recibió mucha atención, incluida una nominación al Óscar por la historia original de Bessie y otras nominaciones por el montaje y la música. Incluía también unas cuantas frases extraordinariamente racistas sobre “el Peligro Amarillo” –añadidas por un guionista de última hora– que Cole consideró ofensivas pero que no pudo conseguir que se eliminaran y evidentemente no tuvo fuerzas suficientes para renunciar a su título de crédito.

Acción en el Atlántico Norte era menos milagrosa y más meticulosa de producción, más incluso que su argumento. Glorificaba al marino mercante y, en una secuencia memorable en tierra en el salón de los marineros de Manhattan, destacaba a los soldados rasos autodidactas del Sindicato Marítimo Nacional de orientación comunista que comprendían perfectamente el significado de la lucha contra el fascismo. De nuevo, la trama gira en el fondo sobre la meta que unifica a la tripulación, esta vez la imperiosa necesidad de entregar mercancías de guerra en Murmansk, es decir, al Ejército Rojo que estaba en ese momento emprendiendo una heroica contraofensiva contra los alemanes que se retiraban cuando la película llegó a las salas. Su asesor técnico era uno de los dos supervivientes del ataque de un submarino a un carguero de la marina.

Según la opinión de un estudioso, Acción en el Atlántico Norte es prácticamente un remake del Acorazado Potemkin. El director Lloyd Bacon siguió las sugerencias de Lawson de un montaje al estilo soviético, con una práctica ausencia de puesta en escena (se podría decir que muchas películas de serie B consiguieron aquel objetivo sin proponérselo) y tomas cortas y un montaje tonal. Bernard F. Dick insiste en que la película repite la estructura en cinco partes de la anterior con el torpedeo del barco (como en el comienzo del Potemkin). Uno se pregunta si algo podía igualar los espectáculos de masas de Eisenstein, pero seguramente esta interpretación es correcta en muchos aspectos, tales como el descanso en la acción mediante un regreso a casa, el cual en Acción contrapone a un entregado capitán (Raymond Massey) con su esposa y al marinero Boggie con una cantante de taberna, Julie Bishop, con la que decide casarse después de una vida de mujeriego. Sigue con el regreso al mar y una pintoresca “reunión de barcos” (muy parecida a la del Potemkin). Luego viene el ataque del submarino, que equivale a la masacre de las Escaleras de Odessa que precipitó la

Revolución Rusa⁵¹.

En el subtexto narrativo más mundano, proletarios proteicos como Sam Levene (que pronuncia el monólogo antifascista), Dane Clark, Alan Hale y otros pelean, pero con cordialidad aprenden a cooperar y arriesgan sus vidas para vencer al enemigo. Algunos marineros no lo hacen, especialmente porque el ataque final al submarino alemán muestra a los estadounidenses embistiéndolo justo cuando aparecen los aviones rusos (un marinero mira hacia arriba y grita: ¡“Son los nuestros”!). El barco llega con dificultad a Murmansk, donde las masas los reciben como a camaradas (en Potemkin, los marineros amotinados gritan “¡Hermanos!” a una tripulación zarista que les saluda). Seguramente este es el final feliz al estilo comunista. Sin embargo, la película provocó menos ira que otra media docena de películas que hicieron mayores esfuerzos por describir a los felices rusos o a sus socios, los dócilmente subvertidos estadounidenses. Los estilos de producción, sin entrar en cuestiones tan refinadas como los ángulos de cámara, no interesaban a los comités de investigación⁵².

Además de las extraordinarias cualidades de Acción, según la publicidad, Bogart había intentado con insistencia incluir un capitán mercante negro subrayando: “en el mundo del teatro o en cualquier otra fase de la vida americana, el color de la piel de un hombre no debería tener nada que ver con sus derechos...”⁵³. La secuencia, si es que se rodó, fue cortada. Pero quedaron muchas cosas y consiguió la admiración del público. No solo el escritor de la historia original (Guy Gilpatrick) consiguió una nominación al Óscar, sino que la película fue adoptada por la marina mercante para las sesiones de formación y fue considerada por los críticos una historia de aventuras tremendamente buena, perfecta para insuflar ánimos en el público del frente interno⁵⁴. Aunque el guionista Lawson no consiguió todo lo que quería en cuanto a acogida por parte del público y estilo cinematográfico, consiguió todo lo que alcanzaría en Hollywood.

Muchas otras películas también intentaron con empeño reproducir la acción bélica. En busca de realismo o publicidad para Treinta segundos sobre Tokio (1944), la MGM recurrió a uno de los pilotos del famoso ataque “Doolittle”, la primera vez que aviones con base en tierra habían despegado de un barco de la Marina y la primera misión de bombardeo estadounidense sobre territorio japonés. En torno y tras este argumento militar (conducido con bastante ayuda del Departamento de Guerra) en Florida y California, Dalton Trumbo escribió un asombroso alegato de unidad política. El aviador Van Jonson (que interpreta al

comandante de la nave) y su tripulación son lo bastante responsables para tener dudas acerca de matar a civiles japoneses (a los que, como subrayan, no odian) y lo bastante afortunados para estrellarse frente a la costa de una parte de China donde es evidente que gobierna el Ejército Rojo, aunque no descrito como tal. Allí, mientras se recuperan de las heridas, se dan cuenta de que los asiáticos aprecian de verdad a los estadounidenses (un coro de niños chinos canta “La bandera estrellada” y, a pesar de su evidente pobreza, sus anfitriones les ofrecen raros y preciosos regalos). Van Jonson pierde una pierna, pero vuelve a casa con una embarazada Phyllis Taxter. A pesar de estos criptorrojos innegables, la película recibió muchos elogios de la Junta Nacional de Evaluación y Look la consideró una de las cinco mejores del año. Al parecer, el primer ministro Chang Kai-Shek acudió al estreno de la película en China, aunque sus nacionalistas habían hecho bastante poco contra los japoneses y estaban en un proceso de retirada constante ante las fuerzas comunistas formadas por campesinos. Por delante quedaba la época de Estados Unidos “perdiendo China” y también la guerra cinematográfica de John Wayne contra los “chicom”⁵⁵.

Con más frecuencia, las imágenes se añadían a la narración para aumentar el entusiasmo y la asistencia. La patrulla del coronel Jackson, escrita por Ben Barzman y Richard Landau y dirigida por Dmytryk, comenzaba con el prólogo: “Esta historia no es inventada”, con el fondo de antiguos prisioneros de guerra japoneses marchando –aunque su presencia era, desde el punto de vista histórico, estrictamente un epílogo a la trama de Resistencia filipina de la película. El mismo Barzman había sugerido el comienzo docudramático⁵⁶.

La película es más interesante porque anuncia de varias formas el género anticolonialista de posguerra escaso pero manifiestamente radical y consigue casi hacer del descarado racista en la vida real John Wayne un heroico partidario de los nativos. Wayne interpreta a un coronel del ejército de los Estados Unidos encargado de organizar las guerrillas contra el ejército japonés que está a punto de invadir al principio de la guerra. Encuentra un líder de la Resistencia en el nieto de un famoso independentista, interpretado por el multirracial Anthony Quinn. Si el admirado abuelo se enfrentó solo a los españoles en otro tiempo, o continuó (como la mayoría de los luchadores independientes) luchando contra los increíblemente brutales y eficaces invasores americanos desde 1897 a 1909, el asunto no se menciona. Pero el personaje de Quinn tiene un problema mayor: su enamorada trabaja como portavoz para los colaboradores de los japoneses. Realmente, ella es una espía de los Aliados (interpretada por Fely Franquelli en su único papel importante) y en secreto le adoctrina sobre la lucha contra en la

península de Bataan. El valor de la Resistencia es reforzado por la institutriz estadounidense Beulah Bondi, que añade a la tradicional maestra misionera conmovedoras ideas antifascistas y valor personal en el ataque.

Después de que un heroico guerrillero (interpretado por Ducky Louie, un muchacho del tercer mundo que por poco tiempo fue uno de los preferidos de Hollywood) despeñe un tanque japonés por un precipicio, la lucha de la guerrilla continúa con Quinn al frente, alentada por la presencia de los submarinos americanos para combatir hasta el amargo final. De acuerdo con la publicidad de la época, Wayne quería que se viera a los filipinos liberándose ellos mismos (con Quinn como personaje más resuelto) en vez de depender de la guía americana, pero uno sospecha que esta pizca de buena voluntad era también iniciativa izquierdista.

La película más admirada por los críticos de izquierdas – dejando a un lado el valor propagandístico de Misión en Moscú – no era tan realista, pero a pesar de todo llevaba estampado el sello realista ruso. Sáhara (1943), escrita por John Howard Lawson, inspirada en una película soviética de 1937 de aventuras en el desierto, Los trece, era una mirada sobre el internacionalismo mezclado con antirracismo. Dirigida por Zoltan Korda con una partitura de Miklos Rozsa, se estrenó en un campamento del ejército el primer aniversario de la puesta en funcionamiento de la cuarta división blindada y se dedicó a los de las “Divisiones Blindadas de los Servicios de Tierra del Ejército” que habían cooperado con la producción⁵⁷.

Sáhara estaba cuajada de estrellas, no solo por virtud de Bogart, sino también por J. Carrol Naish (que ganó una nominación de la Academia por su retrato de un italiano antifascista), el futuro testigo amistoso Lloyd Bridges y el primer actor afroamericano en ser elegido para papeles serios, Rex Ingram. Se sitúa en el norte de África, cuando un comandante de tanques recibe la orden de retroceder al sur, a través del desierto, de la invasión nazi de Libia. A bordo del vehículo averiado (“Lulubelle”, la única mujer a la que se menciona en la película), y a pesar de estar muy escasos de provisiones, él y sus dos hombres recogen a diversos aliados rezagados –soldados británicos (incluido el sudanés británico, Ingram), un sudafricano, un soldado francés e incluso prisioneros alemanes e italianos–. La situación parece desesperada cuando llega la noticia de que viene un batallón alemán, pero los hombres deciden marchar juntos a una misión suicida para retrasarlo hasta que se reagrupen los británicos. Saben también que el tanque puede averiarse fácilmente o que el grupo puede

simplemente quedarse sin agua y morir en el desierto.

Las simpatías inducen a Naish a negarse a ayudar al oficial alemán y a sacrificarse por el grupo de Bogart (un recuerdo de que los italianos nunca fueron vistos como enemigos en las películas de la II Guerra Mundial y después de la invasión real se convirtieron en el principal escenario civil para los dramas de fin de guerra europeos). La bestia nazi ya ha demostrado su pelaje cuando desprecia –como algún congresista sureño acosador de rojos hacía allá en casa– a Ingram (que interpreta al sudanés), como supuestamente de raza inferior. Todo sale bien porque los buenos chicos engañan a los alemanes prometiendo entregarles la preciada agua a cambio de su rendición. Y cuando las cosas parecen desesperadas incluso para los vencedores, el tiroteo abre por casualidad un manantial: un suceso milagroso, por supuesto. En los momentos finales, los supervivientes se enteran de que los británicos han detenido a los alemanes en El Alamein. Se puede ganar en África e incluso puede que los africanos mismos se liberen.

Francamente rusa era la última película de guerra de Lawson, *Contraataque*. Estrenada cuatro meses antes de la rendición japonesa y dirigida de nuevo por Zoltan Korda, se basaba en una obra de éxito modesto de otros dos rojos de Hollywood, Janet y Philip Stevenson, basada a su vez en una obra de teatro rusa anterior. Es una película peculiar, con el experto cámara James Wong Howe confinado en una celda subterránea de estilo teatral donde dos rusos asediados mantienen prisioneros a siete alemanes mientras que luchan por no dormir y esperan con ansia un movimiento de las tropas rusas.

Este es, aunque desde un punto de vista técnico que apenas tiene que ver con la historia, una apoteosis de los ingenieros rusos, como revela el reconocimiento en el prólogo de la película. Ellos han construido un puente bajo el agua que facilitará un contraataque contra los invasores alemanes, pero necesitan descubrir la posición de las reservas enemigas a la vez que mantienen en secreto su operación. Uno de los paracaidistas (interpretado por Paul Muni) y una guía (interpretada por Marguerite Chapman) sobreviven al hundimiento de una fábrica que los rusos han arrebatado a los alemanes. Ahora siguen atrapados en los escombros y discuten filosóficamente con los alemanes mientras que descubren a un oficial nazi (Harro Meller) que finge ser un soldado raso. Fuera, el perro de Muni (¡un pastor alemán!), escarbando en los escombros, conduce a los salvadores a su dueño.

Rarezas como las frases del maestro alemán claramente antifascista (interpretado por otro futuro integrante de la lista negra, Ludwig Donath) deben haber escapado a la atención del público y también de la mayor parte de los críticos, que desecharon la película como un drama de salón aburrido. Seguramente habría sacado más provecho si hubiera aparecido uno o dos años antes, cuando el heroísmo ruso suscitaba mucha admiración. Pero Lawson necesitaba verdaderamente de acción en pantalla grande para que sus películas trascendieran a sus propios instintos básicamente teatrales, y entonces, a excepción de los exteriores de Cry, The Beloved Country [Llanto por la tierra amada] (1951), se había quedado sin posibilidades.

Destino Tokio (1943) fue la más clásica de las grandes películas de guerra escritas por la izquierda, aunque de una clase superior. Producida por Jerry Wald para la Warner y escrita en colaboración por el director Delmer Daves y Albert Maltz, era con claridad un vehículo para Cary Grant, como el elegante capitán del submarino que pastorea con gentileza a sus proletarios. Él está al mando, pero después de abrir las órdenes de dirigir la misión casi imposible de entrar a la bahía de Tokio a través de la red submarina, torpedear los barcos y escapar de nuevo como sea, admite las preocupaciones de la tripulación en lugar de rechazarlas. John Garfield, como tipo duro y sentimental e, inevitablemente, mujeriego, contrasta con el chico miedoso, el alegre cocinero, el cirujano por obligación (un marinero corriente que tiene que hacer una operación de emergencia en un apéndice roto), etc. La unidad es la cuestión desde el principio al final y, como es habitual en estos casos, los comunistas promovían la unidad de clase como tema central, tan posible como la unidad regional y más posible que la unidad racial, que seguía vedada en la pantalla.

Al examinar con detenimiento aquellas películas, las posteriores acusaciones de subversión comunista parecen en verdad no solo exageradamente desproporcionadas, sino francamente irónicas. Las tres películas acusadas más a menudo de propaganda comunista, Misión en Moscú, Song of Russia [Canción de Rusia] y La estrella del norte, todas ellas estrenadas en 1943, apenas cumplían los requisitos.

La primera, encargada prácticamente a Hollywood por el embajador de Estados Unidos en Rusia, Joseph E. Davies (y que al parecer se la encargó Franklin Delano Roosevelt), era un docudrama hablado con muchas imágenes de archivo. Principalmente, contaba las visitas de Davies y su esposa de 1936 a 1938 en pleno período de los juicios de Moscú, presagiando Munich, el Pacto Hitler-

Stalin, la conquista de Francia por Hitler y el ataque japonés sobre Pearl Harbour. Los actores escogidos en parte por su enorme parecido con los personajes que interpretaban (Walter Huston como Davies, Ann Harding como su esposa, Gene Lockhart como Molotov, Oscar Homolka como Litvinov, y en un cameo, Manart Kippen como el bigotudo Stalin) parecen con frecuencia extrañamente impávidos, casi como un cuadro parlante. El campechano Huston domina por completo el panorama mientras que recoge impresiones y contesta sin rodeos a las críticas de los rusos.

Nunca antes ni después una película escrita por la izquierda contuvo tal grado de descarada propaganda de la importancia de Rusia o del comunismo ruso. Pero *Misión en Moscú*, a pesar de ser un docudrama, era también auténtico Hollywood con su realismo narrativo caricaturizado a menudo de forma grotesca. Desde los tiempos del cine mudo, un grado parecido de esfuerzos imaginativos había sido práctica común sobre cualquier suerte de argumentos americanos (y otros), históricos o contemporáneos, adornado de forma romántica con frecuencia las violaciones de los derechos humanos en nombre del progreso, en particular cuando se dirigían a rebeldes nativos no blancos de cualquier tipo. Lo que el viento se llevó, la película más importante de Hollywood en una década, sería difícil de superar como justificación histórica de un sistema inmensamente más despiadado, extendido y duradero que el estalinismo. Además, los tratamientos habituales de los colonos- guerreros, fueran americanos de origen europeo en las guerras contra los indios o en la guerra entre mexicanos y estadounidenses, los británicos en la India o prácticamente cualquier blanco en Africa, etc., no suscitaron censura fuera de la prensa de izquierdas.

Y sin embargo había diferencias importantes. Incluso antes de que la historia de Koch cobre forma, una aparición en pantalla del auténtico Joseph Davies prepara al público para la seriedad de la presentación narrativa posterior y la existencia de la alianza ruso- estadounidense para detener la mayor amenaza que la civilización había visto. Luego empieza la película propiamente dicha: Un Davies de ficción es interrumpido en una excursión de pesca muy deseada para acudir a una convocatoria de Roosevelt, al que oímos pero no vemos, mientras que Davies acepta el encargo de averiguar la verdad sobre los alemanes y los rusos. Poco después, él y su familia se detienen brevemente en Alemania y perciben en la concentración de tropas la agresión global de los nazis que estaba por llegar.

Rusia supone el mayor contraste posible: visita una acería, una fábrica de tractores, una presa, una mina y una granja cooperativa; en su ausencia, Harding, la veterana de los culebrones cinematográficos en el papel de Marjorie Davies charla con la esposa del primer ministro Molotov, una belleza comunista. En esta Rusia de ficción, el pragmatismo gobierna habitualmente el sumamente importante proceso productivo y el ascenso de los ambiciosos desde las posiciones inferiores hasta la dirección de las fábricas basado en el trabajo duro al estilo americano. Entretanto, la belleza de la cultura cobra vida en el Ballet de Moscú: la feminidad de las bailarinas aporta más evidencias de que las mujeres rusas, aunque avanzan con rapidez hacia la igualdad económica con sus camaradas masculinos, siguen siendo femeninas en el sentido más auténtico. En resumen, Rusia es “diferente” pero no se ha apartado de la naturaleza humana. De diversas formas, descritas hasta la saciedad, encarna los ideales que los capitalistas productivos como el mismo Davies, antiguo abogado empresarial, pueden apreciar fácilmente una vez que atraviesan la telaraña de la conocida propaganda anticomunista.

El momento más deficiente de la película, visto desde cualquier opinión retrospectiva llega más tarde, cuando Davies vuelve a Moscú y observa un momento de los famosos juicios “montaje” de Moscú. Tras haber detectado supuestos signos de sabotaje en sus viajes, las confesiones le convencen con facilidad de que Trotsky ha planeado el sabotaje y pretende ayudar a la inminente invasión fascista para derrocar así a Stalin. De ahí en adelante, la película gira hacia la benevolencia rusa (la ayuda médica a los civiles chinos heridos durante la invasión japonesa) y la disposición soviética para el heroísmo bélico –con imágenes de un desfile del 1 de Mayo tan largas y aburridas que el público seguramente aprovechaba el momento para ir al baño–. Cuando se va, los alemanes invaden Austria y él se reúne con Churchill, abogando por el apoyo británico para la resistencia común contra los nazis. Mientras la película se precipita hacia su final, cuando el primer ministro británico Chamberlain anima a los alemanes a desmembrar Checoslovaquia, Hitler capta alegremente la indirecta y lanza su agresión contra Francia y Rusia. Después de recorrer Estados Unidos, instando a que se retire el Acta de Neutralidad, Davies no logra convencer a los políticos americanos de los peligros hasta que caen las bombas en Pearl Harbor y los recién adquiridos aliados se ven obligados a unirse. Davies ha sido tristemente reivindicado, y los rusos, todavía más.

Las partes más escandalosas, con Trotsky como una especie de Benedict Arnold o Aaron Burr rusos, constituían un fragmento bastante pequeño de la película.

Pero la cualidad documental de la credulidad hacia el liderazgo y perspicacia de Stalin se convertiría en un recuerdo sumamente doloroso para Hollywood después de que empezara la Guerra Fría. Jack Warner, defendiendo la película de modo retrospectivo, insistía en que tenía el mismo objetivo que la famosa Air Force [Fuerzas Aéreas] (1943) y This is the Army [Este es el ejército] (1943), añadiendo que “si hacer Misión en Moscú en 1942 era subversivo, entonces los buques Liberty... también estaban comprometidos en actividades subversivas”, aduciendo excepcionalmente que la película se produjo “solo para ayudar a un desesperado esfuerzo bélico y no para la posteridad”. Variety la había considerado en el momento que apareció la película: “el primer intento de Hollywood en una historia viva” y los técnicos recibieron una nominación al Óscar por la mejor dirección artística. Pero el filósofo John Dewey, el defensor más prestigioso de la inocencia de Trotsky (y enzarzado durante años en una destructiva guerra de facciones contra los comunistas dentro del sindicato de profesores de Nueva York), acusaba a la película, en una carta al New York Times, de “propaganda totalitaria”⁵⁸. Dewey anticipaba realmente el futuro de Hollywood. En los cientos de películas por llegar, los papeles de buenos y malos serían distribuidos con vigor y con una cualidad maniquea no menor que Misión en Moscú, aunque dirigidas a los rusos como la esencia del mal.

Howard Koch, según sus memorias, tuvo la idea de escribir el guion mientras leía el libro de Davies del mismo título, cuando empezaba un viaje en tren desde Los Ángeles a través del país con una nueva secretaria (Margaret Gruen, una guionista con un historial mínimo antes de la lista negra), que se convirtió en su segunda esposa. En realidad, la historia es bastante más complicada. Erskine Caldwell escribió un primer borrador, aunque se desconoce cuánto de este guion permaneció en la versión definitiva. Davies, cuyo nombre aparece encima del título en los créditos, tenía expectativas bastante diferentes sobre la versión filmada y esperaba ver elegido a Fredric March como el embajador y a Olivia de Havilland como su esposa (en la vida real, Marjorie Post, heredera de una fortuna de cereales para el desayuno). La Warner gastó en realidad una cifra sin precedentes de un millón de dólares en publicidad después de las primeras reseñas favorables, pero el público no se entusiasmó particularmente con una película sin una historia de amor dinámica o un héroe más aventurero que un embajador. El mismo Koch, al recordarlo en su autobiografía, llamaba al proyecto “Misión improbable”, basado en escasa información pero alimentado por un profundo deseo de salir de Hollywood y contribuir al esfuerzo antifascista⁵⁹. El talentoso guionista creía en él tanto como en una película que no consiguió escribir, la biografía, magno fracaso de taquilla, Wilson (1944),

hecha para glorificar a las Naciones Unidas señalando al atormentado partidario presidencial de su predecesora, la Liga de Naciones. De hecho, el comienzo de Misión evocaba la memoria de Wilson como paladín de la Liga. Koch siguió siendo coherente, aunque extrañamente comprensivo con los líderes políticos que ordenaron a los rebeldes y simples disidentes doblegarse a la autoridad del Estado (en el caso de Stalin, grandes cantidades de asesinados o presos; en el de Wilson, solo unas decenas de miles silenciados por la represión de la prensa radical, enviados a cumplir largas sentencias o deportados), pero el mundo no⁶⁰.

Song of Russia, otro de los estudios musicales frentepopulistas de Joe Pasternak, debería haber sido memorable solo por las canciones de Jerome Kern y las letras de Yip Harburg, fragmentos del Lago de los cisnes, la Suite del Cascanueces, La bella durmiente, Humoresque, diversos Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, etc. Su línea argumental era espantosamente endeble: un director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York (interpretado por Robert Taylor) recorre Rusia en 1941 y se enamora de una pianista aficionada de talento (interpretada por Susan Peters) y la sigue cuando vuelve a su pueblo. Este, que recibe su nombre de Tchaikovsky y basado en las granjas colectivas, es evidentemente un lugar que merece la pena porque la música clásica está en el centro de la cultura local y porque los músicos trabajan animosamente en los campos con las masas. Los enamorados, ya casados, actúan juntos en un programa de radio, pero en ese mismo momento comienza la invasión nazi. El pueblo queda en ruinas y ellos rápidamente prometen su ayuda para reconstruirlo, pero las súplicas de las autoridades rusas convencen a ambos de que vayan a los Estados Unidos y propaguen la noticia.

Jarrico y Richard Collins hicieron la historia preliminar trabajando a partir de una narración de Leo Mittler, Victor Trival y Guy Endore, con asesores (incluida la antigua maestra de escuela dominical de Seattle y poeta obrera Anna Louise Strong, que desde la década de 1920 vivió de forma intermitente en Rusia y la embelleció para el público de los Estados Unidos) que facilitaban material documental ruso. Fue reescrita en sus últimas etapas por Boris Ingster para moderar sus simpatías por el comunismo. Entretanto, John Wexley estaba en el plató, no para escribir sino plenamente dedicado a tranquilizar al actor conservador Robert Taylor (que política aparte, tenía respeto por el dramaturgo), haciendo cambios de guion, aunque mínimos, para su personaje. La película, como era de esperar, recibió buenas críticas. Unos cuantos años después, *Song of Russia* fue tomada como prueba de la infiltración comunista en Hollywood.

De todas estas historias y polémicas, seguramente las más tontas tienen que ver con La estrella del norte, la entrada de Goldwyn en las películas de Rusia, dirigida por Lewis Milestone, con un guion original de Lillian Hellman (y una mínima revisión de Edward Chodorov), rodada por James Wong Howe y con música de Aaron Copland y letras de Ira Gershwin. Desde sus comienzos, fue una producción conflictiva. Hellman afirmaba que Roosevelt en persona les había alentado a hacer el proyecto a ella y al director William Wyler como un documental sobre la guerra en Rusia. Wyler incluso consultó con oficiales rusos sobre los detalles de producción. Pero la vacilación inicial de Goldwyn y el posible alistamiento en el ejército del director pusieron en peligro el proyecto hasta que Milestone entró en él. Hellman estaba tan molesta que le volvió a comprar su contrato a Goldwyn, dando por terminado un compromiso de ocho años.

Juzgada fuera de los parámetros políticos de la Guerra Fría, podía haber sido una opereta olvidada con parches de cine bélico. Empezaba con la vida en un pueblo antes de la guerra, donde los felices habitantes (a los guionistas se les prohibió utilizar la frase “granja colectiva”) más bien parecen Munchkins* después de haber despachado a la Bruja mala. En un festival cantan y bailan con una melodía de Copland mientras que la radio anuncia de forma ominosa los movimientos de tropas alemanas dentro de Polonia. Desafortunadamente, un viaje a pie de algunos aldeanos a Kiev se convierte en una pesadilla cuando los alemanes los bombardean. El líder del pueblo ordena que los hombres se dirijan a las montañas para hacerse guerrilleros y los que se queden atrás quemén el pueblo y sus cosechas. Los invasores alemanes actúan como bestias (obligando incluso a los niños a donar sangre a los heridos de la Wehrmacht) y vemos cómo la mayoría de los habitantes mueren de una u otra forma terrible, pero los guerrilleros supervivientes atacan para volar los depósitos de gasolina. Al regresar a su pueblo, armados solo con palos, expulsan a los alemanes. Abandonan las ruinas humeantes, jurando librar esta última guerra por un mundo libre.

El habitualmente conservador Motion Picture Herald elogió la película y lo mismo hicieron casi todos los primeros críticos, con la excepción de la prensa Hearst. Aunque la campaña en contra por parte de Hearst retrasó los ingresos iniciales, la película consiguió buenos resultados y su estilo de documental dramático (sin mencionar el melodrama) funcionó muy bien con el público británico y estadounidense. Taylor testificó posteriormente contra su propio trabajo y tras la invasión rusa de Hungría en 1956, Goldwyn vendió a la

televisión una versión modificada a la que se le había quitado media hora de metraje y añadido una voz que comparaba la invasión nazi de Rusia con la invasión rusa de Finlandia. Fue un triste final a una historia extraña en todos los aspectos⁶¹.

MIRANDO HACIA ATRÁS Y ADELANTE

Las películas de posguerra sobre la guerra tenían la posibilidad de hablar de forma menos restringida sobre los soldados y su trabajo. Hollywood se arriesgó a recordar al público una guerra que muchos querían olvidar. Y sin embargo, con miles de veteranos aquejados de problemas y decenas de miles rotundamente decepcionados en el período posterior a la guerra, y a pesar de que los movimientos sociales y el espíritu radical liberal procedentes de los tiempos de la Depresión cobraban nuevas formas, existía el público idóneo para un gran avance cinematográfico.

Una de las mejores películas bélicas hechas jamás, También somos seres humanos (1945), ofreció al público la historia solo ligeramente novelada del famoso corresponsal de guerra Ernie Pyle. El guion de Leopold Atlas, Guy Endore y Philip Stevenson –dos futuros integrantes de la lista negra y un testigo amistoso (Atlas)– adaptaba dos de los libros de reportajes de Pyle y tenía como protagonista al progresista Burgess Meredith. Pyle, que murió en el Pacífico aquel mismo año, no llegó a ver la película. Bajo la dirección de William Wellman, la fotografía con pocas panorámicas y casi sin trávelin, es solo un punto de vista subjetivo, con muchos primeros planos, de los barbudos y a menudo aterrorizados soldados de infantería de la Compañía C que marchan primero por el norte de África y luego por Italia, bombardeados una y otra vez por los alemanes y que comparten sus sentimientos con el periodista a la vez que buscan de tarde en tarde y aún más de tarde en tarde encuentran el amor con las mujeres locales⁶².

Cuando el periodista Pyle se entera de que ha ganado el premio Pulitzer, no tiene tiempo y menos motivos aún para celebrarlo, pues la tensión, el agotamiento y las muertes rodean al líder de la compañía (interpretado por Robert Mitchum sin rastro de melodrama, y la mayoría mueren en un final nada hollywoodiense).

Muy elogiada en su momento como el más realista de los no documentales, También somos humanos recobró los dos millones de dólares de su presupuesto y consiguió nominaciones al Óscar para Mitchum, los guionistas y para la mejor canción, y se colocó en la lista de las diez mejores del Times. Demostraba que una película bélica podía también ser de paz y los horrores experimentados por los soldados apenas se compensaban con la perspectiva de la victoria en algún momento futuro⁶³.

Todos somos humanos podía compararse fácilmente con una película pequeña que de repente se hizo grande. El afamado director Fred Zinnemann siempre consideró que su carrera comenzó con la narración de los acontecimientos en Europa, incluida Los ángeles perdidos (1945), escrita por Paul Jarrico en colaboración con otros. Todo el trauma de la guerra, incluido el propio trauma de Zinnemann al perder a la mayor parte de su familia en el Holocausto, no existía para muchos estadounidenses, que a sus ojos parecían ignorantes e indiferentes hacia los acontecimientos que no les afectaban de forma directa. Despedido de la MGM y con profundas influencias del neorrealismo italiano, Zinnemann ayudaba a la Agencia de la Naciones Unidas de Ayuda a los niños y a sus protegidos, muchos de ellos jóvenes separados de padres que podían seguir vivos. Rodó en campos de refugiados de Alemania y entre niños en Suiza, para preparar a Montgomery Clift y a otros para actuar entre los auténticos habitantes de los campos y exhortó a sus guionistas a centrarse en una sola historia, que, como era comprensible, trataba de un judío que no “tenía” ningún pariente alemán pero que finalmente era reconocido por una madre que lo buscaba desesperadamente. Clift se opuso amargamente a que el mensaje se suavizara, amenazando con irse si no se le permitía improvisar un discurso fundamental en el que decía a una madre checa que su hijo había muerto, y consiguió su objetivo. A pesar de una cierta monotonía de estilo y de la actuación de aficionados, la película describe de forma emocionante el sentimiento perdido de los supervivientes de guerra más jóvenes. El niño actor Ivan Jandl consiguió un Óscar especial por su sobresaliente actuación juvenil y Clift fue también nominado junto con los dos guionistas. Los críticos trataron con respeto la película, pero con cierta distancia: iba a ser apreciada, no disfrutada⁶⁴.

Este podría haber sido un momento mejor para el realismo cinematográfico que para el género negro. Pero antes de que se pudieran imaginar proyectos nuevos, y menos aún llevado a cabo, la censura política acompañada de la Guerra Fría había empezado a congelar las oportunidades. Ring Lardner, Jr., y Albert Maltz

escribieron un thriller de guerra, *Clandestino y caballero* (1946), con un valor añadido. El científico atómico de su guion, rescatado de detrás de las líneas enemigas en Italia, amenaza al público al final de la película con que las bombas atómicas en manos de cualquiera constituyen una amenaza para la Humanidad. Aquel mensaje, como Lardner recordaba, no figuró en la producción. Fritz Lang, que no era radical, sino un refugiado con conciencia, contó posteriormente a alguien, que había accedido a dirigir la película solo porque estaba de acuerdo con el discurso final omitido y “que Dios nos ayude a los americanos si creemos que podemos conservar el poder atómico solo para nosotros”⁶⁵.

Sin el gancho político, *Clandestino y caballero* se convirtió en un tratamiento rutinario que podía haber estado situado casi en cualquier lugar y en cualquier momento. Un aparentemente poco creíble civil estadounidense emprende una peligrosa misión y encuentra en el proceso a una dama preciosa. Da la casualidad de que este estadounidense (Gary Cooper) es un científico, destinado por los Servicios Estratégicos a las armas peligrosas, y con una dura combatiente de la Resistencia (Lilli Palmer en su debut en el cine americano) que al final lo envía a casa mientras que ella sigue combatiendo. El jefe en la vida real de la Oficina de Servicios Estratégicos, “Wild Bill” Donovan, feliz de contar durante la guerra con izquierdistas de talento como Polonsky, quiso incluso elegir el reparto, comenzando por su amigo personal James Cagney⁶⁶. Pero el gánster favorito de Estados Unidos rechazó el papel. Cuando se estrenó *Clandestino y caballero*, la Oficina de Servicios Estratégicos se había convertido en la CIA y los responsables de la agencia se habían propuesto una agenda completamente diferente.

Intentando dejar de lado las nefastas implicaciones, los izquierdistas de Hollywood buscaban la extensión de un sentimiento de unidad. Su idea de la paz coincidía completamente con el espacio comercial que se convertiría cada vez más en el futuro de Hollywood. El cine familiar ya se había convertido en un refugio seguro para el escritor comunista que se había especializado en historias de familia (o de familia y animal), humanas y reconfortantes. La breve y errónea inocencia del optimismo de posguerra impulsó un embellecimiento extraordinario de los valores domésticos, la epopeya de la gente americana amante de la paz y que resuelve sus problemas. Llena de sensiblería, era la extensión del antifascismo por otros medios.

El romance de Rosy Ridge (1947), un drama histórico doméstico, articulaba de una forma sumamente literaria el anhelo de paz y reconciliación mundial. El

guionista, Lester Cole (inspirándose en una novela de McKinley Cantor), lo consideraba su trabajo favorito, quizá debido a que su guion sufrió pocos cambios. En los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, la región de Ozarks en Missouri sigue dividida por los sentimientos y las diferencias literalmente inflamadas por una serie de misteriosos incendios en graneros dirigidos a las granjas de los veteranos tanto de la Unión como confederados. Un furioso padre rebelde interpretado por Thomas Mitchell, jura vengarse mientras que un animoso vagabundo, interpretado por Van Johnson, se hace amigo suyo trabajando y tocando la armónica para todos, cortejando de paso a la hija, Janet Leigh (en su primer papel importante en la pantalla). Los pantalones de Johnson están tan estropeados que el gris o el azul han desaparecido y solo a última hora, cuando la hija se compromete con el extraño, el padre se entera de que Johnson combatió por la Unión.

Johnson propone un baile para todos en el granero que pone a prueba la habilidad de la nación para volver a unirse. Aunque se evita por muy poco una revuelta gracias a la insistencia de la gente decente en comportarse de forma civilizada, la reconciliación no llegará con facilidad. Pero llega al menos en pequeñas formas. Reconociendo su condición de veterano, John explica que el hijo rebelde del granjero y hermano de la hija ha muerto en sus brazos, pidiéndole de manera increíble a su enemigo simbólico a que vaya y ayude a la familia a recuperarse. Ahora es el momento de cerrar filas, aunque la ausencia de las minorías y de las cuestiones raciales de esta zona de Missouri hace seguramente menos difícil la conclusión.

También se dijo que *El sol sale mañana* (1945) era la película favorita de Dalton Trumbo, escrita por este a partir de una novela de George Victor Martin y por una razón muy semejante por la que a Cole le gustaba *El romance de Rosy Ridge*. Aquí la reconciliación se consigue en el seno de la bondad de la vida de una pequeña ciudad, demostrada por la buena voluntad de sus habitantes para enfrentarse a la crisis compartiéndolo todo. En un Wisconsin noruego-americano de principios del siglo pasado, el modesto granjero Edward G. Robinson y su esposa, Agnes Moorehead, crían a su hija, interpretada por Margaret O'Brien en el mejor papel dramático de toda su vida. En el momento en el que empieza la película, O'Brien tira una piedra a una ardilla para impresionar a su primo y mata involuntariamente al animal, lo que le provoca una crisis emocional típica de la infancia. Robinson, alarmado, pero también emocionado por el tierno corazón de su hija, le da a criar un ternero recién nacido. Se suceden diversas aventuras en torno a la encantadora marimacho, incluido un accidente casi fatal

en un bote de remos improvisado durante una inundación primaveral, y más importante aún, una infantil falta de disposición a compartir sus patines con un vecinito pobre. A pesar de que su anticuado padre desea que se quede en la granja, lucha por su educación alentada por una nueva y sofisticada profesora de Milwaukee, interpretada por Frances Gifford, que a su vez está intentando decidir si se marcha a otro lugar para terminar su doctorado en educación o permite que le corteje un idealista reportero local. O'Brien recita una poesía en Navidad asombrosamente socialista, y en una reunión de la iglesia para recaudar dinero para que una familia reconstruya su granero destrozado, avergüenza al resto de la ciudad donando su ternero. Ellos también, una familia tras otra (y Gifford también, al escoger quedarse) ofrecerán sacrificios por el bien común. Trumbo tomó el título del mismo versículo de la Biblia que La loba de Hellman: "Líbranos de las lobas, las pequeñas lobas que arruinan las viñas, pues nuestras viñas tienen uvas delicadas". Pero en un momento de optimismo, daba la vuelta al significado de Hellman.

Por último, y con la acogida cinematográfica más extraordinaria, Tess Slesinger y Frank Davis adaptaron una novela de Betty Smith (cuyo propio éxito habían sido hasta entonces las obras para el teatro federal) que identificaba el núcleo afectivo de la sociedad en el seno de la familia de suburbio agobiada por las dificultades. Situada en el Nueva York de principios del siglo pasado, Lazos humanos (1945) trenzaba la historia de una familia empobrecida pero pintoresca, ensombrecida por el alcoholismo del padre, camarero, que interpretaba con mucho sentimiento James Dunn, y la consecuente desesperación de la madre, interpretada por Dorothy McGuire. La actriz Peggy Ann Garner es la adolescente decidida a convertirse en escritora, y es ella la que se da cuenta de la casi destrucción de un árbol cercano muy querido, y su claro rebrote en primavera como símbolo de esperanza en medio de tantos conflictos. El debut en la dirección de Elia Kazan (con su colaborador teatral Nicholas Ray, que también debutaba como director de diálogos), Lazos humanos tuvo mucha difusión entre los soldados estadounidenses destinados en el extranjero. Consiguió una nominación al Óscar por el guion y fue una de las primeras películas escogidas para su inclusión en la Biblioteca del Congreso: en resumen, un clásico inmediato.

Estas tres películas ofrecían magníficos ejemplos de lo que la izquierda de posguerra pudo llevar a cabo en "americanismo" cinematográfico, con el completo respaldo de los estudios. Pero el optimismo que distinguía a este trabajo se desvaneció rápidamente y no volvió jamás.

Notas al pie

¹ Lary May: The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 146-47.

² Ibid., 147-48.

³ Thomas Schatz, Boom and Bust: American Cinema in the 1940 (Berkeley: University of California Press, 1997), 269-71. Véase también Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, Hollywood Goes to War: How Politics, Profit and Propaganda Shaped World War II Movies (Berkeley: University of California Press, 1987).

⁴ Véase, por ejemplo, Robert Ray, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980 (Princeton: Princeton University Press, 1985), 25-26.

^{*} N. de los T.: Rosie the Riveter es una imagen tomada de un cuadro de Norman Rockwell y que con la leyenda WE CAN DO IT se ha convertido en un icono de la lucha por los derechos de las mujeres.

⁵ Adorable intrusa fue escrita en colaboración por Edward Eliscu; True to the Army estaba adaptada por Val Burton y Singin' in the Corn era un original de Richard Weil.

⁶ De los últimos momentos de Solo en la noche (1947), escrita por Howard Dimsdale y Joseph L. Mankiewicz (y adaptada por Lee Strasberg), de la heroína Nancy Guild al héroe John Hodiak después de que el asesinato fuera esclarecido.

⁷ Motion Picture Hearings, 1951, 285. Irving Reis, cuya muerte a los cuarenta y seis años en 1953 puede ser atribuida en parte al estrés de aquella época, había sido el fundador y el director de Columbia Workshop de la radio, que dio a Orson Welles y más tarde a una serie de radicales de Hollywood como Abraham Polonsky su formación radiofónica; en Hollywood, Irving Reis dirigió entre otras Weekend for three [Fin de semana para tres], Crack-Up y Three Husbands [Tres maridos], todas ellas escritas por izquierdistas.

⁸ [Motion Picture Hearings, testimonio de Richard Collins, 12 de abril de 1951, 227.](#)

⁹ [Wexley siguió escribiendo la narración para el documental de Livak The Battle of Russia \[La batalla de Rusia\], la cuarta colaboración entre escritor y director: Ciudad de conquista y El sorprendente Dr. Clitterhouse, al igual que Confesiones de un espía nazi, habían sido todas proyectos de la Warner para los dos.](#)

¹⁰ [John Wexley entrevistado por Patrick McGilligan, Tender Comrades \(Nueva York: St. Martin's Press, 1997\), 715; American Film Institute Catalog, Feature Films, 1931-1940, A-L, 387.](#)

¹¹ [Joseph Breen se oponía con vehemencia a la producción de la película, aconsejando a Jack Warner que abandonara el proyecto. Pero admitiendo sus premisas de hecho, no pudo convencer al magnate. El ejecutivo de la Paramount Luigi Luraschi, que parece ser que trabajó en estrecho contacto con la CIA una década después, advirtió que la película no era un “espectáculo elegante”. Véase Koppes, “Regulating the Screen”, 267.](#)

¹² [De hecho, poco antes había dirigido Mystery Train \[El tren del misterio\] para la Republic, bajo seudónimo. El trabajo teatral de Traube incluía la producción y la dirección hasta el final, desde comienzos de la década de 1930 hasta comienzos de la de 1970, en su mayoría de comedias románticas o de misterio sin implicaciones políticas en particular; su cumbre artística puede que fueran las 172 representaciones de The Patriots \[Los patriotas\] de Sydney Kingsley \(1943\), retratando a Thomas Jefferson frente a su rival Alexander Hamilton durante la década de 1790, en una clara referencia al presente. Véase Edwin Bronner, The Encyclopedia of American Theater \(Nueva York: A. S. Barnes, 1980\), 71, 90, 179, 193, 217, 315, 339, 365, 407, 474, 479, 525. The Oral History de Shepard Traube, 1977, Academy of Motion Pictures, Los Ángeles, elude intencionadamente cualquier debate sobre su implicación con la izquierda o su posterior pertenencia a la lista negra. Beast of Berlin también tenía como héroe a Alan Ladd, en su primera aparición importante en la pantalla, todavía en formación, por así decirlo, para una gran carrera en la venidera industria antifascista de Hollywood.](#)

¹³ [Bernard F. Dick, Star Spangled Cinema: The American World War II Film \(Lexington: University of Kentucky Press, 1985\), 65-67.](#)

¹⁴ Una versión actualizada de este tema patriótico corto de miras fue el guion que Howard Koch escribió en colaboración con otros tres guionistas para El sargento York (1940), que protagonizó Gary Cooper en una versión desarrollada de una historia real de la última guerra. Un exalcohólico convertido en seguidor radical de la Biblia y granjero de profunda moral pacifista que cambia de opinión, y con su gran puntería se convierte en un héroe militar que posteriormente rechaza ofertas de millones de dólares y vuelve a su hogar en el campo con la modestia típica de Cooper, o más bien la de Jimmy Stewart. El tratamiento pueblerino sobreactuado del “grito de montañés” de Tennessee podía ser insoportable para futuras generaciones o para algunos naturales de Tennessee. Koch sugiere que su guion fue el decisivo: Howard Koch, *As Times Goes By: Memoirs of a Writer* (Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979), 71-75.

¹⁵ Véase Koch, *As Time Goes By*, 42-47, para un comentario divertido sobre El halcón del mar. Como sucede con las fábulas antifascistas, Jennie (1940) era potencialmente muy superior a esta falsedad y no era sorprendente que saliera perdiendo en las intrigas del estudio. La Twentieth Century Fox puso a Maurice Rapf y a Harold Buchman a las órdenes del director de serie B David Burton en un proyecto sobre una chica de Pensilvania que ve en su autoritario padre germano-estadounidense la sombra del Reich. Durante los primeros rollos un cuento de gran fuerza casi literalmente feminista, Jennie sufrió un destino similar a muchos otros proyectos similares, hasta el *All in the Family* [Todo en la familia] televisivo (sacada de un programa televisivo británico y adaptada en parte por unos cuantos silenciosos supervivientes del estudio amigos de la izquierda): el padre tenía que ser adorable, a pesar de todo. En este caso, una suavización y una reconciliación por todas partes llevan a un marido débil de carácter a la carrera deseada, y un bebé para la protagonista finalmente resuelve el asunto por completo.

¹⁶ Donald Ogden Stewart, *By a Stroke of Luck: An Autobiography of Donald Ogden Stewart* (Londres: the Paddington Press, 1975), 256.

¹⁷ No solamente el público. Jeanine Basinger, en *A Woman's View* (Hanover: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1993), 150-51, comenta con detalle cómo la cirugía estética en su cara permite a Joan Crawford hacerse “femenina”, insistiendo en que una mujer que ahora es hermosa desea más ser amada que ser poderosa; esta interpretación casi pasa por alto la creciente asertividad que le permite desechar sus ilusiones virginales y asestar un golpe a los fascistas.

¹⁸ [Stewart, By a Stroke of Luck, 262.](#)

¹⁹ [Robert Ray, A Certain Tendency, 89-93, 3-5.](#)

²⁰ [Bosley Crowther, “‘Casablanca’, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman”, The New York Times, 26 de noviembre de 1942. Entre la sobreabundante literatura sobre Casablanca, véanse las reflexiones sobre el papel del director: James C. Robertson, The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz \(Londres: Routledge, 1993\), 76-80.](#)

²¹ [Howard Koch, As Time Goes By, 82-84. Yank on the Burma Road \[Yanqui en la carretera de Birmania\] \(1942\), escrita en colaboración con Hugo Butler, Gordon Kahn y el futuro testigo amistoso David Lang, ofrecía otra versión de antifascismo precoz de serie B de la Republic, esta vez en un valiente taxista de Manhattan interpretado por Barry Nelson, que aparece en los titulares de los periódicos por atrapar a un atracador de un banco sin ayuda de nadie y luego acepta la oferta de un partidario de los chinos para conducir un camión a través de la carretera de Birmania \(es decir, para el Ejército Rojo\). La película fue terminada en noviembre de 1941, pero un relato añadido después de Pearl Harbor recuerda al público: “Esta es una historia de un estadounidense que se enfrentó a Japón un poco antes que el resto de nosotros –¡lo que él comenzó, lo acabarán los Yanquis!”–. Se distinguió también por la utilización de muchos actores asiático-americanos, incluido Keye Luke en un papel secundario.](#)

²² [Paul Jarrico entrevistado por Larry Ceplair, Proyecto de Historia Oral de la UCLA, 1978.](#)

²³ [En Somewhere I’ll Find You \[Te encontraré en algún lugar\] aparece el periodista y donjuán Clark Gable que se enamora cuando se aproxima la guerra de una compañera periodista, Lana Turner, que también es la chica de su hermano. Como muchos otros héroes antifascistas de la época, Gable interpreta a un liberal izquierdista militante cuyo porcino jefe de prensa se niega a creer que los japoneses atacarán a los Estados Unidos y al que le roba la ropa para insertar un mensaje de ánimo antifascista en el periódico. Lana, también periodista, acepta una misión en Indochina y el excluido Gable la sigue. Finalmente la descubre en Vietnam, salvando niños de los invasores japoneses. Después de más aventuras, que culminan con su trabajo en un hospital de campaña repetidamente bombardeado, se encuentran el uno al otro cuando él dicta \(para que lo mecanografíe ella, ¡de heroína a secretaria!\) una historia sobre el ataque y](#)

la retirada de las tropas estadounidenses, sobre Bataan, en el hiperdidáctico momento final de la película. Algunos cotilleos de Hollywood, verdaderos en este caso, también encajan aquí: Gable, con el corazón destrozado por la muerte reciente de su esposa Carole Lombard en un accidente de avión, se alistó en la aviación inmediatamente después de terminar Somewhere I'll Find You. Tenía más éxitos por delante (incluido Mercaderes de ilusiones, una sátira de la publicidad escrita por otro izquierdista), pero se puede afirmar que ningún guionista le sirvió mejor que Roberts.

²⁴ El productor asociado de La buena tierra fue Albert Lewin (véase capítulo 8); una producción tremendamente cara, recibió mucha publicidad, ganó dos Óscar, incluido uno para Rainer, y fue nombrada una de las diez mejores del año por el Film Directory Year Book, pero nunca recuperó la inversión.

²⁵ A Roberts le quedaba todavía por hacer, en el mismo género, el drama sobre la Gran Bretaña en tiempos de guerra If Winter Comes [Si llega el invierno] (1947), con Deborah Kerr, una historia muy pero que muy inglesa sobre el amor y la identidad en la Gran Bretaña en tiempos de guerra, y otra sobre la misma serie de temas generales en la Francia de posguerra, Desire Me [Deséame] (1947), con Greer Garson y Robert Mitchum. Marguerite Roberts y John Sanford entrevistados por Tina Daniell, Tender Comrades, 576-79. Irónicamente, el melodramático thriller de espías sobre China y la Revolución Cultural La sombra del zar amarillo (1969) fue escrito en parte por Ben Maddow, rehabilitado de la lista negra después de dar nombres en privado.

²⁶ Steven Spielberg hizo una nueva versión de la película en 1989 con el título de Para siempre, con héroes actuales, cuyo camino hacia los propósitos romántico-psicológicos es apagar incendios.

²⁷ La cruz de Lorena (1943), escrita por Ring Lardner, Jr., igual que Tonight We Raid Calais [Esta noche atacamos Calais] (1943), por Waldo Salt, y Paris after dark [París después del atardecer] (1943), por Harold Buchman, aclamaban el valor de los civiles franceses que quemaban sus cosechas y se dirigían a las colinas para unirse a la Resistencia y luchar contra los oficiales nazis en las calles de París; puede que no fueran demasiado rigurosas (y los guionistas lo sabían), pero estas películas transmitían con éxito el mensaje de esperanza que no había sido posible comunicar incluso unos años antes. Hotel Berlín (1945), un drama coral tipo “Grand Hotel” de Albert Maltz, iba más lejos y transmitía el mensaje de que no todos los alemanes eran monstruos. Resistentes antifascistas –

[contemplados aquí con naturalidad como judíos ocultos y las clases más bajas, incluyendo inevitablemente prostitutas bondadosas– resistían lo mejor que podían y esperaban una señal para la acción definitiva.](#)

Waldo Salt, nacido en Chicago y educado en un colegio privado en la Columbia británica y en una academia militar en California, se graduó en Stanford a los veinte años, dio clases durante un año en el Menlo Junior College e hizo contribuciones sin aparecer en los títulos de crédito en diversas películas antes de El ángel negro. Además de Tonight We Raid Calais, Salt escribió en colaboración Mr. Winkle Goes to War [El señor Winkle va a la guerra] mientras servía como asesor civil a la Oficina de Información de Guerra (OWI), donde también escribió documentales para el ejército. Consiguió otros pocos títulos antes de la lista negra, de los cuales los más conocidos fueron Vuelve a amanecer (1948) y El halcón y la flecha (1950), la última, producida de forma independiente por el compañero de Burt Lancaster (y futuro testigo amistoso) Harold Hecht. Fue Hecht quien gestionó la salida de Salt de la lista, en 1962, mediante la producción de Hecht Taras Bulba. En los años siguientes hasta su muerte, Salt escribió dos películas ganadoras de premios, Cowboy de medianoche (1969) y El regreso (1978). También escribió la muy elogiada Serpico (1973) y la más gratificante desde el punto de vista personal, la adaptación de la comedia dramática surreal y oscura sobre Hollywood de Nathanael West, El día de la langosta (1975).

Léonide Moguy no hizo una gran carrera en Francia y ninguna en los Estados Unidos. Pero Paris after Dark permitió alguna de las evocaciones más fieles de los partisanos, los miembros de la Resistencia vinculados a los comunistas. También era más fiel a los hechos que los intentos estrictamente “Made in America”. Ring Lardner, Jr., comentó más tarde que cuando La cruz de Lorena apareció después de la guerra en Francia, produjo de forma comprensible una reacción adversa porque los franceses conocían mejor las circunstancias.

[²⁸ Por mencionar otra, In our Time \[En nuestro tiempo\] \(1944\) estaba lejos de ser realista, pero como estaba escrita en colaboración \(un original\) por Howard Koch, dirigida por el veterano del Group Theatre Vincent Sherman para la Warner e interpretada por Ida Lupino y Paul Henreid, era una obra antifascista fundamental de difusión popular. Regresando a los meses anteriores a la invasión alemana de Polonia, encontramos a una decoradora inglesa que viaja por Polonia buscando antigüedades. Conoce y se enamora de un aristócrata que está decidido a arrebatarse la hacienda familiar de su tío simpatizante de los nazis y reorganizar](#)

y automatizar la producción y hacer de ella una empresa (casi una cooperativa) que reparta beneficios con los campesinos. Luego llegan los invasores, y cuando la resistencia armada se desvanece, incendian la granja y la casa familiar; un día surgirá una Polonia nueva y diferente. Bosley Crowther se quejaba: “No se había visto en la pantalla tanta altivez y locuacidad” desde comienzos de la década de 1930, mostrando los vicios de la película de soberbia y verborrea. “In Our Time”, The New York Times, 12 de febrero de 1944.

²⁹ Bernard F. Dick, The Star-Spangled Cinema, 150-51.

³⁰ La Oficina Hays pidió que se suprimiera una secuencia en la que una joven viuda interpretada por Doris Bowdon invita a un oficial nazi a su dormitorio y le clava las tijeras hasta matarlo. El mismo Pichel tenía un papel secundario como posadero (su última actuación de importancia en una película). El futuro testigo amistoso Lee J. Cobb interpreta al simpático doctor, en principio ambivalente ante la resistencia y que luego marcha orgullosamente hacia la muerte cometiendo actos de sabotaje.

³¹ Dorothy B. Jones, “The Hollywood War Film”, Hollywood Quarterly 1 (octubre de 1945), 1-19.

³² Por supuesto, se puede decir lo mismo de Mr. Lucky (1942), escrita en colaboración por Adrian Scout, una de esas películas con gánster adorable, pero esta vez amoldada a tiempos de guerra con un bribón que quiere evitar el alistamiento, Cary Grant, que se enamora de una voluntaria perteneciente a una organización de apoyo a la guerra y se convierte en un patriota. Fue otro golpe contundente de Damon Runyon. Cary Grant adquirió la historia original él mismo y Dudley Nichols escribió uno de los borradores de la película.

³³ Nancy Lynn Schwartz, The Hollywood Writers’ War, 164, 166, también la entrevista con Edward Eliscu, Tender Comrades, 241.

³⁴ Una emisión especial a nivel nacional desde San Francisco sobre la fundación de las Naciones Unidas en 1945 presentó “It’s Smart to Be People” y otro número nuevo de Harburg, “We’re in the Same Boat, Brother” [Estamos en el mismo barco, hermano], famoso en círculos folclóricos por una grabación de Leadbelly. Entretanto, Eliscu se metió en otro musical más típico del frente doméstico, Something to Shout About [Algo que gritar] (1944), más recordado por presentar por primera vez en la pantalla a la cantante negra de clubes

nocturnos Hazel Scout. Mientras tanto, los musicales de campamento de instrucción tanto reales como de ficción habían surgido por la movilización de millones de jóvenes de ambos sexos. Hey, Rookie [¡Eh, novato!] (1944), presentado por el Yard Bird Club de Fort MacArthur y que se trasladó al Teatro Belasco de Los Ángeles, se transformó en una película sobre un productor musical reclutado por el ejército que redescubre su amor por el teatro a medida que se enamora y los chicos montan un espectáculo. Se podría mantener que lo más notable es el debut cinematográfico del cómico izquierdista de clubes nocturnos de Manhattan, Jack Gilford. Henry Myers, Edward Eliscu y Jay Gorney escribieron canciones, concibieron un endeble guion alrededor de la música y actuaron como productores asociados. Otras cuantas películas reprodujeron el argumento con enredos cómicos (incluyendo de forma llamativa el transformismo) que se añadían a la historia de amor y a las canciones del musical original.

³⁵ El único baile de Kelly en Thousands era un solo memorable con una fregona, pero en Levando anclas (1945) revolucionó la escena, incluida una secuencia animada con Jerry, de los dibujos de Tom y Jerry, que pasará en el futuro a formar parte de la antología de Hollywood That's Entertainment! (y que le valió a Kelly una nominación al Óscar). En un permiso en tierra en California con el compañero de barco y donjuán Frank Sinatra (en contraste con el tímido Kelly), los dos por supuesto intentan conocer señoras, se encuentran con unos compañeros naturales de Brooklyn y al final consiguen arreglar una prueba cinematográfica para Kathryn Grayson. Escrita por Isobel Lennart, era ya un prelude de los musicales de posguerra como It Happened in Brooklyn (1947, también escrita por Lennart), con Sinatra y Peter Lawford en una historia apenas cambiada del original, como dos soldados que intentan volver a recuperar su vida doméstica. Pierna de plata (1944), entre otras, escrita en colaboración por el futuro integrante de la lista negra Harold Goldman, con canciones de Kurt Weill, entre las que se encontraba "September Song", era una melodramática metáfora histórica sobre la epopeya de la Libertad Americana, basada en la lucha por la libertad de prensa contra los señores holandeses de Nueva Ámsterdam. Era una adaptación de un éxito en Broadway de 1938 de Maxwell Anderson.

³⁶ Michael Wilson, "I Am the Sum of My Actions", historia oral por Joel Gardner, UCLA, 1982. Desgraciadamente, Wilson estaba enfermo cuando se estaba haciendo la entrevista en 1975 y murió antes de contar a su interlocutor los años posteriores a su participación en la guerra, su posterior carrera merecedora de un Óscar, su exilio en Francia y su regreso.

³⁷ Como la mayor parte de los nuevos guionistas, Lang mismo había tenido una educación incompleta, en su caso había dejado los estudios en el grado decimoprimer (N. de los T.: En el sistema educativo de los Estados Unidos, el equivalente a nuestra enseñanza secundaria la forman doce grados o niveles), curtido en la escuela de los golpes duros desde las gasolineras y los salones de tango al nivel más bajo de las tareas en los dibujos animados, y de allí a la categoría de escritor júnior cuando se produce el auge bélico.

³⁸ Basada en la novela *Ballerina* de Lady Eleanor Smith, *The Men in Her Life* [Los hombres de su vida] presenta a la artista Loreta Young escogiendo entre hombres que o bien le piden que abandone su carrera como bailarina, o que comparta su triunfo, un relato que se complica porque ella tiene una hija a la que al final (en la feliz conclusión de la película) instruye en la danza. El comunista Paul Trivers compartía los títulos de crédito del guion con Frederick Kohner.

³⁹ Entrevista telefónica con Abraham Polonsky, el 8 de agosto de 1999, durante la cual Polonsky recordaba la consternación de Wilson; Jarrico había dicho en más de una ocasión que Wilson podía haber sido más feliz y haber estado menos frustrado como novelista, pero esta no era una solución realista para un escritor cuyo gran talento evidentemente estaba en la pantalla. Según una entrevista de 1971, Wilson escribió los guiones de *El ángel que nos mira* de Thomas Wolfe, *Montserrat* de Lillian Hellman, *Mañana de abril* de Howard Fast y varios originales, ninguno de los cuales llegó a la pantalla. Añadió: “todos estos trabajos rechazados representan muchas de mis mejores obras”. “Michael Wilson”, *Film Comment* 6 (Invierno 1970-1971), 99. La mayor parte de los guiones no utilizados se pueden encontrar en la Colección de Michael Wilson, UCLA.

⁴⁰ Véase Edna Nahshon, *Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the ARTEF 1925-1940* (Westport, Connecticut: Greenwood, 1998), 182, 204.

⁴¹ Pero en este juicio global estaba equivocado. *Young Ideas* [Ideas jóvenes] (1943), escrita en colaboración por Ian McClellan Hunter, una farsa para quinceañeras sobre una popular novelista y sus esfuerzos por conseguir un amor romántico, una familia y realización artística al mismo tiempo. *El fantasma de Canterville* (1944), basada en un cuento corto de Oscar Wilde y reescrito como comedia de alianza en tiempo de guerra, con soldados estadounidenses apostados en un castillo donde un fantasma que se asusta a sí mismo (interpretado por Charles Laughton con todas las consecuencias) resuelve un

dilema de familia al animar a su descendiente a realizar un acto de valentía que salve a los soldados de la bomba de un saboteador. Dassin solo se sentó en la silla del director después de treinta y ocho días de rodaje, cuando Norman Z. McLeod fue despedido ante la insistencia de Laughton. Dassin no pudo sentir la película como propia.

⁴² Otras películas dirigidas por la izquierda podían ofrecer algunas de las mismas cuestiones grotescas sadosexuales (por supuesto, de menor importancia en comparación con la vida real) sin un resultado igual de feliz en la taquilla. En Hitler's Madman [El loco de Hitler] (1943), una película independiente escrita en colaboración por el famoso dramaturgo yidish Peretz Hirschbein y el futuro testigo amistoso Melvin Levy, se reunía a estudiantes checas para ser enviadas al frente ruso como abastecimiento sexual para los soldados alemanes. El padre de una de las chicas (que se lanza desde un edificio antes que aceptar su destino) comete un atentado suicida. Como sucedió en la vida real, el pueblo de Lidice es despojado de su población –los hombres fusilados, las mujeres y los niños enviados a campos de concentración– y quemado, de modo que los mismos fantasmas de los muertos deben sublevarse para jurar venganza mediante el cine. Que la película empezase con un poema sobre Lidice de Edna St. Vincent Millay y que el 25 de octubre de 1942 fuese designado Día Nacional de Lidice, aparentemente no benefició mucho a la película. La política sin reconfortantes escenas heroicas y una historia de amor convincente, preferiblemente con estrellas importantes, no vendía entradas. La película se basaba en parte en una historia inédita de otro futuro miembro de la lista negra, Bart Lytton; la MGM, al encargarse de la producción, insistió en añadir secuencias que incluían a aspirantes a estrellas como Ava Gardner y secuencias escritas por una tercera guionista, Doris Malloy. La auténtica productora, Angelus, se basaba en los fondos de refugiados alemanes y otros, no sobrevivió a esta película.

⁴³ “Reminiscences of Edward Dmytryk”, entrevista de Robert y Joan Franklin, 1959, proyecto de historia oral de la Universidad de Columbia, transcrita en los archivos de la Universidad de Columbia.

⁴⁴ Tras el sol naciente (1943), que pretendía ser la verdadera historia de un periodista estadounidense encarcelado por los japoneses antes de la guerra, nos presenta a Tom Neal con la cara pintada de amarillo, educado como ingeniero en los Estados Unidos. Hijo de un hombre poderoso destinado a ser el ministro de propaganda, contempla cómo se cometen crímenes de guerra contra civiles chinos y permanece aparentemente impertérrito cuando la hermana de su novia

es vendida como esclava; al final, el horror estalla, muere en un accidente de avión suicida, provocando que su padre se practique el hara-kiri. En general, era el tipo de película de Dmytryk.

⁴⁵ Véase el capítulo 7 para un debate más detallado de Venganza y el capítulo 8 para Encrucijada de odios. Aún más, Dmytryk dirigió Counter-Espionage [Contraespionaje] (1942), un thriller de espías británico antinazi, parte de la serie de Falcon, y A siete millas de Alcatraz (1942), sobre unos condenados a cadena perpetua que sin embargo tenían el suficiente sentimiento patriótico para resistir a los nazis a su manera, entre otra docena de películas no bélicas en la época.

⁴⁶ Para comentarios sobre El pan nuestro de cada día (1949), véase el capítulo 8. Espejismo (1965), la más interesante de las películas mayoritariamente espantosas que hizo Dmytryk después de su testimonio amistoso, ofrecía una visión fascinante de la seguridad del estado. Mientras tanto, sus explicaciones de su comportamiento hacia sus excamaradas se iban haciendo cada vez menos creíbles a medida que volvía a contar la historia.

⁴⁷ Joy Davidman, “But the People Live”, New Masses 47 (4 de marzo de 1943), 28-29, un ensayo que comenzaba: “Una vez cada cinco años, quizá, aparece una película que lleva a cabo con tanta perfección su argumento y su medio que la crítica se queda sin habla”, considerando El delator y Las uvas de la ira sus predecesoras propiamente dichas. Sin embargo, Davidman no hizo demasiada mención a los créditos de los guionistas.

⁴⁸ Véase Dana Polan, Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950 (Nueva York: Columbia University Press, 1986), 86-88. Pero se podría decir en defensa de Polan que le preocupa menos que El orgullo se desmarque de la alterada década pasada de 1930 que a algunos de sus lectores, especialmente Lary May.

⁴⁹ Sus otros títulos que se extienden desde 1914 a 1949 incluyen Tres vidas de mujer, Soy un fugitivo, Gold Diggers of 1933 [Buscadores de oro de 1933], Calle 42, Confesiones de un espía nazi, Ciudad de conquista, El halcón del mar, Sargento York, El lobo de mar, Rapsodia azul, Clandestino y caballero y Noche eterna.

⁵⁰ Algunas de las demás películas de guerra más realistas, como muchas de las no realistas, recurrían a imágenes de archivo. La olvidada Three Russian Girls

[Tres chicas rusas] (1944), adaptada por Aben Kandel y el futuro integrante de la lista negra Dan James de la película rusa La chica de Leningrado (1941), utilizó unos 15.000 metros de película rusa de escenas de batallas rodadas por operadores soviéticos y algunas de las secuencias de acción de la película estaban tomadas directamente de la versión rusa. La trama de las enfermeras rusas asistiendo a las tropas en la defensa de Leningrado lleva a una antigua bailarina a un idilio no logrado con un aviador estadounidense al que han derribado el avión. Por increíble que parezca, Three Russian Girls recibió una nominación a los premios de la Academia por la banda sonora original rusa. Daniel James posteriormente fue más conocido (o desconocido) por su seudónimo (como “Daniel Santiago”) escribiendo la célebre novela chicana (en este caso, chicana judía) All Over Town [Todo sobre la ciudad]. Tuvo pocos títulos de crédito.

⁵¹ Bernard F. Dick, The Star-Spangled Screen: The American World War II Film (Lexington: University Press of Kentucky, 1982), 222-24. El hecho de que el director flexible y de talento Bacon no intentase realizar nada de este estilo en sus muchas otras películas (incluidas media docena, especialmente La mujer marcada y Footsteps in the Dark [Pasos en la oscuridad], escritas por guionistas de izquierdas) sugiere enérgicamente que el guion de Lawson era una especie de dirección en la sombra, quizá por los compromisos y la imagen que tiene de los actores, con los que Bacon generalmente siempre mantenía un contacto muy cercano.

⁵² Ibid., 223-24.

⁵³ AFI Catalog, Feature Films, 1941-1950 (Berkeley: University of California Press, 2000), 18.

⁵⁴ De modo que Bosley Crowther (“‘Action in the North Atlantic’, Thrilling Film of Merchant Marine, Starring Humphrey Bogart, Opens at the Strand”, The New York Times, 22 de mayo de 1943) tiene muy pocas críticas y unos elogios abrumadores.

⁵⁵ De vez en cuando, las películas de guerra progresistas simplemente pegaban imágenes, añadiendo tramas mínimas. Corregidor (1943), escrita en colaboración por Edgar G. Ulmer, entretejía un endeble triángulo amoroso alrededor de una acción en el Pacífico.

⁵⁶ [Gracias a Norma Barzman por una llamada telefónica en julio de 2000 para hacernos esta sugerencia.](#)

⁵⁷ [Entre otras conexiones interesantes, el director asociado de Sáhara, Abby Berlin, se encargó de la serie Blondie a comienzos de los cuarenta y así trabajó intermitentemente con los guionistas de izquierdas Connie Lee y Karen De Wolf.](#)

⁵⁸ [AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950, M-Z, 1565.](#)

⁵⁹ [Como presidente de un tribunal internacional que reivindicó a Leon Trotsky \(poco después asesinado por agentes de Stalin\), Dewey tenía sus propias buenas razones para atacar la película. Pero llamarla “totalitaria” empaña las habituales distorsiones de Hollywood como el apenas menos extraordinario historial de tergiversaciones de Dewey dirigido a silenciar la oposición a la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Quizá se reconocía cómo era anteriormente en Koch. AFI Catalog of Feature Films, 1941-50, II, 1565.](#)

⁶⁰ [Howard Koch, As Times Go By, 109-31.](#)

^{*} [N. de los T.: Los munchkins son personajes de El mago de Oz.](#)

⁶¹ [Véase AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950, II, 1720; Joseph R. Millichap, Lewis Milestone \(Boston: Twayne, 1981\), 115-18.](#)

⁶² [Bernard F. Dick, The Star-Spangled Screen, 140-41. En el momento más polémico de la película, a un matrimonio de un soldado con una enfermera le sigue la pareja junta bajo una manta, con los pies entrelazados sobresaliendo por el extremo de un camión –algo antes inimaginable para la Oficina Hays.](#)

⁶³ [Deseamos agradecer la correspondencia por correo electrónico con la hija de Lee Atlas, Antonia Atlas Dosik, en nuestro análisis de la película.](#)

Contrasta el triunfo de Todos somos seres humanos con el tipo de película pequeña que solo puede expresar su mensaje si encuentra a su público al fondo de una sesión doble de barrio. Identity Unknown [Identidad desconocida] (1945), de la Republic, rodada con el equipo más sencillo posible y con solo un puñado de actores, fue escrita por Richard Weill para mezclar todo el sufrimiento y la pérdida de la guerra en un único soldado. Un amnésico solo sabe (o cree que sabe) que es el único superviviente de cuatro soldados encontrados después de un ataque nazi a una granja. Interpretada por Richard Arlen, “Johnny March”

(como en “Johnny Comes Marching Home Again” [Johnny regresa a casa]) aborda a cada una de las cuatro familias, con la esperanza de ser reconocido y devuelto a la vida diaria. Visitas cargadas de emoción a viudas, un hijo huérfano y ancianos padres granjeros terminan con la revelación a un psiquiatra del ejército de que, aunque no es ninguno de los cuatro, pues ha aterrizado poco antes del ataque – en realidad, un profesor de historia de universidad le hace recuperar la memoria a través del reconocimiento de actos sin sentido en otras circunstancias–, se pone en contacto con las cuatro familias por los principios de cuyos seres queridos él también había luchado.

⁶⁴ Véase [AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950, II, 2100-01](#). Jarrico observaba que cuando fue interrogado por un comité del Gremio de Guionistas sobre su papel en la película, él pidió en broma “sustracción de diálogo”, es decir, la eliminación de párrafos débiles. Solo le acreditaron una contribución al guion, y en la atmósfera de la Guerra Fría, no buscó arbitraje. La broma le costó una nominación compartida al Óscar. Entrevista de Jarrico con Paul Buhle, Santa Mónica, septiembre de 1991.

⁶⁵ [AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950, I, 443](#); Ring Lardner, Jr., entrevistado por Ronald L. Davis, Proyecto de Historia Oral de SMU, 11 de enero de 1985, 16-18.

⁶⁶ [Polonsky fue el único hollywoodiense que condujo directamente la guerra de medios contra los alemanes. Enviado tras las líneas alemanas cerca de París durante la invasión de Normandía, hablaba por la radio para los soldados y civiles alemanes recomendándoles que se rindieran. El FBI y la investigación del congreso consideraron unos cuantos años después que su condición de miembro de la OSS \(Office of Strategic Services\) suponía peligros especiales sin especificar. Véase Paul Buhle y Dave Wagner, A Very Dangerous Citizen: Abraham Lincoln Polonsky and the Hollywood Left \(Berkeley: University of California Press, 2001\), 75-77, 145.](#)

Capítulo 6

Teoría y comentario fílmico a mitad de trayecto

El pensamiento de un movimiento cultural con frecuencia ha sido resumido en el contenido, la categoría y el papel histórico simbólico de su periódico principal. El Masses, de los lectores del Greenwich Village de la década de 1910, y posteriormente la Partisan Review, como órgano de los intelectuales de Nueva York, ofrecen modelos obvios. Pero las cosas nunca eran tan simples en Hollywood, donde la influencia real se medía inevitablemente por el éxito del producto comercial. El colaborador de Orson Welles y formidable artista cinematográfico John Housman recordaba simplemente la contradicción en el informe de 1979 Front and Center, al hacer notar que durante los años 1945-50, el Hollywood Quarterly “no creó una conmoción importante y no ejerció la más mínima influencia sobre la cinematografía de su época”. Incluso así, fue “la primera publicación cultural seria en la que los miembros de la industria del cine estaban colectivamente implicados”¹. La prestigiosa publicación también era el blanco de los cazadores de rojos que intentaban descubrir influencias comunistas en Hollywood. El Hollywood Quarterly (HQ), el único intento serio desde dentro de la cinematografía estadounidense de comprender el significado del esfuerzo más allá de la taquilla y los resultados, también podía ser solo el trabajo de los intelectuales de Hollywood, de la izquierda de Hollywood.

El origen de la polémica sobre HQ, como más tarde recordaba Houseman, se encontraba precisamente en el perfil extraordinariamente alto de la empresa. Sus patrocinadores gemelos, los Escritores de Holliwood Movilizados y la UCLA, concedían el imprimátur universitario al talento cinematográfico y a los académicos afines. Era un matrimonio indicado por la Junta Consultiva: dos destacados psicólogos, un historiador y el director de la University of California Press, por un lado; John Howard Lawson, Dudley Nichols, Howard Koch y John Houseman, por el otro. En el centro estaría Kenneth MacGowan, antiguo productor de Eugene O'Neill, esporádico productor cinematográfico y, al cabo de un año del lanzamiento del Hollywood Quarterly, decano de artes teatrales de la UCLA. Lawson y Koch, a pesar de su gran prestigio público, fueron a la lista

negra, y la mayor parte de la extraordinaria carrera de Nichols se arruinó. Después de unos pocos años brillantes, el Hollywood Quarterly emprendió un proceso de ocultación de sus orígenes, depuró a su redacción original y juntas consultivas, dirigiéndose al colapso y cambió de nombre dos veces antes de establecerlo en Film Quarterly. Solamente durante el final de la década de 1960, en manos del izquierdista sin filiación (y que pronto se destacaría como novelista utópico) Ernest Callenbach, la publicación comenzó a reafirmar discretamente sus por entonces lejanos orígenes progresistas como una cuestión de orgullo². La tardía reivindicación del HQ original tenía una lógica irreprochable. El American Film Institute, que patrocinaría Film Quarterly y publicaría en cooperación con la University of California Press las guías definitivas de estudio del cine estadounidense, podía fácilmente, aunque en cierta forma indirectamente, rastrear hasta los mismos orígenes históricos. ¿Dónde más se podía producir la erudición cinematográfica? El éxito inicial había supuesto la maldición de Hollywood Quarterly haciendo de él el objetivo intelectual absolutamente único de la Caza de Rojos, pero también había establecido una base sólida para el estudio cinematográfico más consistente de los Estados Unidos y probablemente de cualquier sitio que no fuera París. Aparte de sus películas y su papel protagonista en las primeras décadas de los gremios de “talentos”, este fue el mejor logro y realmente el de mayor categoría en materia de estudios de los intelectuales de Hollywood³.

“No existe una estética reconocible en nuestro cine de ficción contemporáneo que en la actualidad vaya a ver la buena gente”, escribió el director William Wyler tras la recepción por parte del gran público y de la crítica de Los mejores años de nuestras vidas. “La gente que hace películas y se enfrenta a problemas, tiene que resolverlos por sus propios medios, sin ninguna conexión o comunicación con otras opiniones en el nivel creativo”⁴. Dudley Nichols, al aportar un ensayo panorámico para Best Film Plays of 1943-1944, hablaba de forma similar desde lo más profundo de Hollywood: “Una de las grandes carencias del cine hasta ahora ha sido su falta de perspicacia crítica”, la incapacidad o simple falta de la energía extra necesaria de los mismos cineastas para analizar su arte y la gran dificultad para comprenderlo desde el exterior⁵. Si ahora el campo estaba “abierto a una gran cantidad de trabajo serio”, Wyler apenas necesitaba añadir que el lugar principal para hacerlo era HQ⁶.

La existencia de Hollywood Quarterly dependía en gran medida de los problemas políticos de la izquierda de Hollywood, un concepto que había llegado a significar algo muy distinto que en la década anterior. De un modo que

los anticomunistas declarados no podían comprender y del que los líderes comunistas se quejaban con frecuencia amargamente, el Frente Popular se alejó del aparato del Partido de forma sutil, y sobre todo en las actividades culturales. La lógica de la separación había estado siempre presente en Hollywood, por la buena razón (entre otras) de que los rojos de Hollywood nunca habían estado ni podían estar integrados en las estructuras locales o regionales del partido, o bajo una disciplina de forma eficaz. A pesar de que malas conductas personales (que van desde darse a la bebida a ser mujeriego) y desacuerdos manifestados en privado se expresaban casi a diario, no se tiene noticia de una sola expulsión. En su lugar, como recordaba Guy Endore décadas más tarde, las discusiones informales tras las reuniones oficiales de sección contradecían a menudo las decisiones del Partido, a pesar de que los guionistas libres de convencionalismos habían aprendido a ignorar las directrices del Partido sobre sus propios guiones⁷.

Los líderes del Partido, incapaces de intimidar a los guionistas de éxito, ignoraban por lo general el trasfondo de oposición política, optando simplemente por imponer posiciones políticas oficiales en vez de sancionar a los transgresores. Aquellos guionistas, directores y otros afligidos por el sectarismo político y las exigencias indeseadas del uso de su tiempo, simplemente dejaban de pagar las cuotas. Nadie rompía violentamente con el Partido con cosas como los manifiestos discrepantes del círculo de la Partisan Review en la década de 1930, y en verdad, las diversas reclamaciones personales justificadas o no, probablemente nunca habrían salido a la luz si no hubiera sido por testimonios “amistosos” más tarde y por posteriores memorias muy interesadas. HQ, inevitablemente implicado en estas complejas negociaciones en curso, reflejaba el cauteloso enfoque sobre los aliados, pero también, por su mera presencia, declaraba una nueva posición de independencia intelectual en temas de teoría fílmica. No acarreaba posturas políticas directas, pero tampoco hacía que el Partido intentara introducirse en las discusiones de sus contenidos. Incluso la Junta Consultiva nominal continuaba buscando el equilibrio, con destacados académicos al lado de viejos comunistas como John Weber, él mismo, a finales de los cuarenta (después de fundar con éxito el Gremio de Analistas de Guion), ejecutivo en la Agencia William Morris⁸.

Nada es tan revelador de esta complejidad como la auténtica historia del tan discutido Asunto Maltz. Con Albert Maltz en la cima de su carrera, los redactores de New Masses respondieron con entusiasmo, en la primera semana de febrero de 1946, a su entrega de un ensayo titulado “¿Qué pedimos a los guionistas?”. En nombre de la junta de la revista, Isidor Schneider aseguró a

Maltz que “contaba con la aprobación prácticamente unánime” y esperaba “un debate enérgico y de alto nivel”⁹. Tuvo ambas cosas, y más aún.

En respuesta a la insistencia de Maltz de que “aceptar la interpretación del arte como arma no es una guía útil, sino un corsé” y que la libertad artística debe incluir el derecho a admirar artistas políticamente sospechosos (o peor), los líderes del Partido contestaron con armas pesadas. Los dos siguientes números de *New Masses* estuvieron llenos de ataques a Maltz y sus posiciones de gente como Mike Gold, Howard Fast, el antiguo funcionario William Z. Foster, y John Howard Lawson. Maltz, insistían, había estado tomándose peligrosas libertades con la supremacía de las obligaciones políticas sobre los gustos artísticos. Otros pocos defendieron a Maltz en *New Masses*, pero estas voces fueron sofocadas por los acusadores.

En los pocos años siguientes y durante décadas, consideraciones poco comprensivas de la izquierda de Hollywood, tanto por testigos amistosos como por ideólogos de la Guerra Fría –sobre todo el emblemático *The Vital Center* (1949) de Arthur Schlesinger, Jr.– citaban la respuesta oficiosa del Partido a la “desviación” de Maltz como prueba de un efecto totalitario comunista sobre la cultura popular, la refutación decisiva de cualquier reivindicación democrática en sentido contrario¹⁰. La severidad del Partido es de hecho clara, pero ¿qué explicaría las señales obviamente contradictorias que primero animan a Maltz y luego, en su mayor parte pero no por completo, condenan al tan admirado guionista por sus esfuerzos?

En primer lugar, puede que Maltz tuviera la inspiración correcta exactamente en el momento histórico equivocado; la arremetida de la Guerra Fría trajo la caída (casi con toda certeza maquinada desde el extranjero) del líder del Frente Popular Earl Browder. Aquello significó el regreso de los duros, el que más, William Z. Foster, del exilio burocrático que había sufrido desde 1935 y de nuevo en puestos de poder. El efecto fue semejante al de los candidatos liberales de Jimmy Carter a la Fundación Nacional de Humanidades (entre otras agencias) al ser reemplazados por los conservadores de la era Reagan durante los primeros años de la década de 1980. En el caso comunista de la década de 1940, el mismo V. J. Jerome, que (a través de John Howard Lawson) había acabado con la prometedora *New Theater and Film* años antes, ahora evidentemente intentaba acabar con sus otras némesis. Pero la historia era también considerablemente más larga que esta intriga burocrática de Union Square.

De nuevo en 1941, una época política muy distinta, Maltz había anunciado que con varios proyectos cinematográficos y novelísticos en la mano y con la llamada de la junta de reclutamiento que se iba a producir con seguridad, ya no tenía tiempo para reuniones del Partido Comunista. Según sus propios recuerdos, Lawson le llamó para recibir un rapapolvos en la sede de Los Ángeles (un acto de lo más extraño para los hollywoodienses) y se negó. La cuestión había quedado pendiente, o quizá implícitamente resuelta a favor de Maltz, un trato completamente distinto del que recibió en 1946¹¹. Cuando revivió la Guerra Fría y los dirigentes del Partido nacional tomaron la firme decisión de condenarle, la cosa ya no tenía remedio. ¿O sí?

En una reunión fundamental en el sótano del actor Morris Carnovsky en 1946 y con varios destacados acusadores de Nueva York presentes, la defensa de la independencia artística fue llevada a cabo enérgicamente por Abraham Polonsky, John Weber y el guionista Arnold Manoff contra el evidente prestigio y peso de la dirección nacional del Partido. Robert Rossen, junto con Lawson, encabezó el ataque, el cual de hecho insistía en las prerrogativas del Partido sobre la experiencia del impulso de un semiautónomo Frente Popular sumada a la experiencia del colectivo de guionistas que los burócratas del Partido no podían comprender en la medida en que valoraban, correcta o erróneamente, la actividad del sindicato o la agitación de la “Cuestión Negra”. Lo más curioso es que (dentro de lo que las personas hostiles ajenas a la cuestión llamaban una organización “totalitaria”), el debate fue vigoroso y los disidentes derrotados siguieron sin ser sancionados. Para poner un caso comparable, la polémica dentro del catolicismo estadounidense casi nunca fue tan benévola y las purgas de los hermanos protestantes disidentes de sus propias confesiones casi desconocidas, tampoco. Algunos hollywoodienses fecharon posteriormente en este momento el primer movimiento de los miembros locales para cesar a Lawson como dirigente. El siguiente movimiento lógico, aproximadamente un año después, fue debatir entre ellos mismos proponer a Polonski como el sustituto de Lawson. Pero Polonsky estaba completamente enfrascado en su trabajo cinematográfico, y en cualquier caso, por aquella época era demasiado tarde para el fracasado movimiento¹².

La polémica Maltz fue, en resumen, considerada más bien como la continuación de un viejo debate sobre el terreno cada vez más desfavorable para el liderazgo del Partido, con unas apuestas fijadas artificialmente más altas que nunca. Pero en realidad, nadie quería aceptarlas. Para disgusto de Polonsky y sus compañeros disidentes, Maltz esta vez se rindió a los dirigentes de Los Ángeles, una semana

después de la reunión del sótano. Poco después de la rendición, los dirigentes del Partido se lanzaron –como solo podría hacerlo un moderno pontificado después de administrar castigos– a escenificar un perfeccionamiento simbólico. En un foro del centro de Manhattan del que se hizo mucha propaganda, un auditorio abarrotado de 5.000 personas aclamó la aparición personal de las víctimas y contempló cuando los mismos líderes del Partido declararon que el debate había fortalecido tanto la libertad del arte como la libertad de expresión dentro de las filas del Partido, con los dirigentes y las bases unidos ahora con más firmeza en oposición a cualquier tipo de reglamentación.

A diferencia de la Inquisición original, o la inquisición macartista próxima a llegar, esta Madre Iglesia quería desesperadamente que sus hijos pródigos volvieran a casa y no simplemente que repudiaran sus pecados y mucho menos que nombraran a otros pecadores¹³. El Partido Comunista en 1946 se había hecho dependiente de Hollywood de una forma en la que no era probable que ninguna otra institución inquisitorial se hiciera dependiente de sus víctimas. Para redoblar o triplicar la ironía, los más vehementes atacantes de Maltz en la histórica reunión del sótano de Carnovsky (aparte de Lawson y los neoyorquinos) habían sido los eslabones débiles de la cadena, futuros testigos amistosos como Rossen, vagando a la deriva primero en una dirección y luego en otra con sus cambios personales de fortuna.

Después de todo, Albert Maltz no era simplemente un guionista destacado. Junto con sus amigos, aportó muchos miles de dólares mensuales para los proyectos del Partido, sin mencionar el prestigio obtenido por su participación. Según la opinión de Polonsky (y su propia experiencia al desafiar las órdenes de que se presentara en las audiencias disciplinarias “centralistas”), Maltz realmente podría haber resistido con éxito. De hecho, los dirigentes comunistas de Nueva York habían intentado sin éxito convertir a Hollywood en una sección del Partido de Brooklyn o del Bronx a distancia, donde su autoridad era prácticamente absoluta. Pero el oportunismo organizativo solo no podía haber llevado a cabo este milagroso circunloquio.

A diferencia del teatro o la novela donde los escritores de izquierdas a menudo aguantaban lo más duro de las correcciones ideológicas, las críticas de películas habitualmente se aplicaban a los propósitos de los capitalistas de los estudios. En el peor de los casos, los guionistas y directores de izquierdas –los críticos comunistas lo sugerían repetidamente– seguían de buena gana con las habituales mistificaciones de la lucha de clases y la salvación individual. La creciente

influencia de los miembros del Partido en Hollywood, desde sindicatos y campañas de publicidad y las películas mismas (generalmente vistas como el lugar menos probable de impacto político real), también había suavizado considerablemente el viejo maniqueísmo. Aunque no se les había atribuido ningún poder más en el puesto de trabajo (es decir, los estudios), su importancia nacional en el movimiento era amplia, si bien a veces aceptada con resentimiento. La campaña en tiempo de guerra para lograr la unidad antifascista todavía había tenido más efecto en la misma dirección. Entre un aparato político formalmente rígido, un lenguaje teórico o intelectual sobre el cine se desarrolló en paralelo con el “lenguaje” cinematográfico que los guionistas habían comenzado a desplegar cuando traspasaron los límites de la década de 1930.

Estos pensadores se movían hacia delante en gran medida por instinto y por experiencia personal, aligerados con grandes dosis de discusiones informales y un toque de marxismo formal. Aparte de *Hollywood Quarterly* y los intelectuales alrededor de ella, aparte del raro ensayo-reseña favorable sobre una película en particular en el *Daily Worker* o el *People's Daily World* de la Costa Oeste, algunos de los mejores críticos de izquierdas que escribían sobre películas eran guionistas o antiguos guionistas. Como era de esperar, algunas de las críticas más trilladas eran lanzadas tanto por guionistas que insistían en una estética de la didáctica que obviamente no podían lograr en sus propias películas, como por aquellos que consideraban su propia falta de éxito en Hollywood una prueba fehaciente de la casi total injusticia del sistema de estudios. La posición de crítico en el *New Masses* o el *Daily Worker*, como la posición en el Partido en Hollywood, compensaba las decepciones de la vida. Según comentarios posteriores, los izquierdistas de Hollywood leían con tenacidad las revistas y discutían sobre ellas; no obstante, muchos de ellos podían discrepar en los detalles y en la perspectiva¹⁴.

De hecho, se consiguieron muchas cosas interesantes, desde los comienzos del comentario comunista a principios de la década de 1930 hasta las observaciones de última hora de comienzos de la década de 1950. Pero, a pesar de muchos esfuerzos, ninguna fórmula crítica convincente y coherente surgió para el correspondiente cine de Hollywood de izquierdas. Quizás a los críticos marxistas les faltaba la energía, el soporte político y la educación teórica. A la mayoría de ellos también les faltaba palpablemente la experiencia necesaria en el interior. O bien era una tarea equívoca de acometer, asumida en décadas futuras por autores académicos y críticos deconstruccionistas con una formación más académica pero que con mucha frecuencia aportaba un grado semejante de exceso teórico e

inexperiencia de la vida real tras la cámara.

Abraham Polonsky, el más prometedor de los nuevos valores de Hollywood, podía decir con rotundidad que él no introducía temas “políticos” en los diálogos cinematográficos, simplemente porque sus películas encarnaban, como un trabajo artístico completo, su interpretación del marxismo. Lamentablemente, llegó a Hollywood tan tarde que solo unas pocas películas con el toque Polonsky sugieren los posibles resultados de aquella concepción unificada de forma consciente. Los mejores guionistas y directores con tendencias de izquierdas llegaron a conclusiones aproximadamente similares, generalmente sin marxismo. Los de más talento entre ellos, incluidos Dudley Nichols, Orson Welles y John Huston, utilizaban en profundidad los sentimientos políticos y la sabiduría acumulada en el entorno del Frente Popular mientras evitaban la pertenencia formal o vínculos extendidos con el Partido como tal¹⁵.

El campo de percepciones que se encontraba detrás de la frase de Polonsky nunca se hizo moneda de curso corriente en la izquierda. Sin duda, la falta de formación dramática formal, aún más, la cualidad rutinaria de trabajos accesibles para la mayoría de los escritores comunistas, jugaban en contra de visiones artísticas sofisticadas. Intuitivamente comprendían la necesidad de un cine humano, y como algunos han recordado, los debates del Partido subrayaban en particular el mensaje de antirracismo. Muchos de ellos concluían, al nivel más simple, que el diálogo con carga política iba a ser probablemente la única expresión activa posible de compromiso dentro del proceso cinematográfico. El “método de inserción” de la escritura de guiones políticos, como era conocido en círculos del Partido, se adaptó de hecho a algunos de los proyectos que les encargaron a ellos durante el auge de producción en tiempos de guerra y la alianza de Rusia con Estados Unidos. Los escépticos se preguntaban si el público se daría cuenta del significado de las expresiones casuales sobre el Ejército Rojo, los partisanos o el espíritu estadounidense de cooperación.

Los mismos guionistas, autodidactas (la mayor parte, con un aprendizaje deficiente) tanto en política como en estética, eran los que con más probabilidad crearían los juicios de los dirigentes locales del Partido, quienes a menudo les aconsejaban que trabajasen en algún tema “social” más adecuado que lo que habían intentado¹⁶. Pero solo una pequeña parte de guiones escritos por cualquier guionista sería en realidad producida en cualquier caso. Más aún, los ejecutivos conservadores de los estudios y (después de 1945) los liberales anticomunistas de las oficinas centrales que trataban de dictar la política cinematográfica tenían

una influencia enormemente mayor y por tanto más éxito que los dogmáticos rojos, al menos a la hora de conseguir hacer cine, aunque no en la producción de éxitos o películas admiradas. Después de todo, los estudios todavía poseían los medios de producción; pese a cualquier cambio, como escribió Dudley Nichols, todos los guionistas aprendieron que el “control de producción está en un lugar misterioso llamado oficina central”, donde los “ingenieros jefe de las máquinas del estudio atormentan sus cerebros para realizar un producto estándar”¹⁷. Las compañías de producción independiente que brindaban la esperanza de realizar un drama político inteligente aparecían y desaparecían a medida que la descapitalización persistente, los problemas de distribución y la incipiente decadencia de la asistencia al cine reforzaban el presagio de la lista negra.

Todos estos problemas reflejaban las sombras tras los muy reales logros de los comunistas y el Frente Popular. La gran oportunidad de los radicales de Hollywood, clara desde 1936 en adelante, reposaba en la movilización con éxito de todo el mundo de izquierdas en torno a temas particulares y un sentimiento más amplio de coaliciones progresistas. Paradójicamente, el Partido Comunista más débil del mundo occidental tenía en cierta medida las mayores oportunidades –por lo menos para aquel estilo particular de movilización cultural, aunque no para el proyecto obviamente diferido de enfrentarse al capitalismo.

Los cuadros de clase media baja que llenaban la periferia del Partido en su cumbre de los últimos años de la década de 1930, ya habían ofrecido una predicción demográfica y de “gusto” de sus cimas de mediados de la década de 1940. En el Gran Nueva York, maestros de escuela suplentes judíos, trabajadores sociales, dentistas en los barrios de clase obrera e hijos de la clase media que se habían lanzado en cuerpo y alma al movimiento obrero (con un intervalo parcial de 1939 a 1941) continuaban llenando el Madison Square Garden, Irving Place, el Bronx Coliseum y la Iglesia de la Comunidad de Manhattan muchas noches y tardes de fin de semana en conciertos, concentraciones y obras de teatro, sin mencionar inauguraciones de artistas de izquierdas en la Galería ACA y literas de verano en varias docenas de complejos turísticos que prometían comidas copiosas, ejercicio tonificante, oportunidades festivas y una atmósfera progresista¹⁸.

Circunscripciones electorales como estas, menos densas (y generalmente menos judías) pero no menos reales, se extendían desde Boston y los centros culturales del sur como Chapel Hill hasta Chicago, Milwaukee, el Noroeste y desde luego

California. Al envejecer los miembros de los grupos étnicos y su descendencia, los descendientes espirituales yanquis de los abolicionistas y activistas de los derechos de la mujer, intelectuales afroamericanos y activistas de la comunidad chicana sentían la excitación de una esperanza nacional de lo que los futuros conservadores maldecirían como multiculturalismo. La respetabilidad de la izquierda en tiempo de guerra reforzó el programa básico con fuerza y logró una mayor cantidad de seguidores que nunca.

Esta era la gente, yanquis o finlandeses, afroamericanos o húngaros y también judíos, que podían vislumbrar en John Garfield sus propias aspiraciones frustradas en los Estados Unidos de la Depresión, y ver en el antifascismo la esperanza del mundo. También encontraban en las películas de espíritu New Deal y “Ganar la guerra” una identificación con la corriente principal que los comunistas más viejos y endurecidos o los wobblies de antaño nunca hubieran imaginado. Aparte de las elecciones de 1940, de la misma forma pudieron lanzarse directamente a las campañas de FDR como una extensión de su propio entusiasmo y como un arma del movimiento de los sindicatos industriales –la invención de la CIO (Congreso de Organizaciones Internacionales) del Comité de Acción Política (PAC), una forma de organización de campaña electoral, creada de forma bastante irónica para vencer el poder financiero de los ricos contribuyentes republicanos. La elaboración de una cultura “progresista” alrededor del New Deal, el movimiento obrero y el sector de izquierdas del Partido Demócrata demostraba claramente que no había vuelta atrás a los viejos tiempos en los que se esperaba la revolución más o menos inminente y que la amplia base electoral del Frente Popular no deseaba en absoluto otra cosa.

El radicalismo por entonces comprendía una serie de “frentes” o movimientos que tenían un conjunto común de valores pero dependían de redes de contactos bien situados dentro de las diversas instituciones obreras o políticas pertenecientes a la corriente principal –también, dentro de la cultura de los medios– para seguir siendo fuerte y creíble. Earl Browder, dirigente del Partido desde comienzos de la década de 1930, cuando Moscú le había nombrado, había sacado la conclusión lógica solo unos pocos años antes de su destitución en 1945. Mientras el Ejército Rojo luchaba desesperadamente por recuperar el terreno perdido a los alemanes, Browder y otros dirigentes comunistas estadounidenses declaraban la disolución del Partido. Al escribir su última obra importante (*The Road to Teheran*) [El camino a Teherán] en 1945, Browder predecía la amistad de posguerra entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Uno se siente tentado de decir que el liderazgo ya había adoptado el “Modelo

Hollywood”: disolver formalmente el Partido Comunista por la Asociación Política Comunista, una organización adecuadamente reorganizada en el Partido Demócrata –clubes de estilo político y que pretendían ser abiertos y no restringidos–. Desde la supuesta vanguardia de los trabajadores, los comunistas se habían convertido (en todo caso desde su punto de vista) en la bujía o el grupo de presión de la alianza liberales-trabajadores con la mayor cantidad de celebridades posible.

Y al principio, durante un tiempo, pareció funcionar. En el mundo reducido de los mismos guionistas que marchaban a la guerra (a veces solo unos pocos kilómetros hasta lo que los hollywoodienses llamaban “Fort Roach” por el director del estudio que había cedido la propiedad durante la guerra), el veterano guionista Hugo Butler redactó un panfleto basado en un documento de Browder, y lo presentó ante el comandante de la base militar que se mostró encantado: he aquí un soldado que entendía qué significaba luchar por la democracia y se lo podía hacer entender a las tropas¹⁹. Otros, desde los veteranos de Hollywood a los neoyorquinos de camino a su carrera en Hollywood, elaboraban guiones para documentales de las Fuerza Armadas con millones de espectadores dentro y fuera del país.

El mismo año 1944, de vuelta en Hollywood, vio la última campaña de reelección de Franklin Roosevelt con izquierdistas en posiciones de influencia sin precedentes, desde la movilización obrera hasta el espectáculo. Irónicamente, los radicales se volcaron en la candidatura que ahora no incluía a Henry Wallace (vicepresidente desde 1940, polémico y muy querido por sus sermones del medio oeste y misticismo hollywoodesco tipo Horizontes perdidos), sino a Harry Truman, de Missouri, cuya combinación de la extensión del bienestar interior, defensa de los derechos civiles, globalización de la Guerra Fría y represión política le convertirían en la peor de las pesadillas para los radicales.

La inminente crisis se complicó para la izquierda de Hollywood porque el talento de los abiertamente izquierdistas, guionistas, directores y de un puñado de actores seguía siendo muy codiciado y porque los liberales de Hollywood veían con acierto el advenimiento de una nueva época de censura. Aún en la primavera de 1945, coincidiendo casi con la desastrosa huelga del Congreso de Sindicatos de los Estudios, reuniones políticas progresistas podían concentrar a Walter Huston, Lena Horne, Eddie Cantor, Charles Boyer, Humphrey Bogart, Edgard G. Robinson, Charles Laughton y Robert Young, sin mencionar a gente de confianza como Charles Chaplin, Bette Davis y Katharine Hepburn. Robinson

animó públicamente al abogado favorito de la izquierda, Robert W. Kenny, a oponerse a Earl Warren por el cargo de gobernador de California, una victoria soñada que habría dado a los izquierdistas un acceso sin precedentes a las salas del poder regional e incluso nacional²⁰.

Todo esto se desvaneció —o lo hizo desvanecerse la moderna quema de libros del FBI, el Departamento de Justicia, la prensa sensacionalista y las “Patrullas Rojas” locales— con tal rapidez que los hollywoodienses difícilmente podrían haberse imaginado qué estaba pasando. Su auge y caída puede no haber sido tan excepcional como significativa de nuevas tendencias político- culturales dentro de la izquierda y de la sociedad más amplia. Si la clase media con sus simpatías liberales y a veces impulsos bohemios o de igualdad de sexos, sus lazos reales y deseados con los sindicatos, las comunidades minoritarias y los movimientos o gobiernos en el extranjero, constituía el nuevo terreno de juego de la izquierda, los hollywoodienses lo vivían, lo representaban en la ficción y continuamente ayudaban a mantener su tímida existencia. Los desastres que cayeron sobre los radicales fueron por tanto una tragedia no solo para los protagonistas y para la cultura estadounidense en general, sino para el proceso de autoclarificación de los radicales, fatalmente interrumpido justo cuando las nuevas reglas básicas estaban empezando a estar claras.

CRÍTICA RECONSIDERADA

La estética de izquierdas había entrado en una alegre persecución desde los desesperados primeros años de la década de 1930 durante los primeros años del Frente Popular, como ya hemos visto. La desaparición de New Theater and Film no dejó exactamente un vacío, pero puso de relieve, al menos visto en retrospectiva, la forma de evitar los problemas que se planteaban a los radicales implicados o en el teatro de la WPA del New Deal o en Hollywood. ¿Qué importancia tenía una base teórica marxista? o ¿influyó siquiera en tales discusiones? Es una pregunta interesante porque los comunistas (igual que anteriormente los socialistas y los seguidores de Trotsky incluso con más intensidad o al menos con tanta aplicación) consideraban que el marxismo era un signo fundamental de perspicacia inteligente en una sociedad compleja y en el mundo. Pero Marx y Engels habían dejado muy pocas directrices para

consideraciones estéticas y algunos de sus escritos contradecían de plano los esfuerzos comunistas para juzgar a los artistas de cualquier tipo siguiendo criterios políticos. Marx en particular amaba de verdad a Shakespeare y a Goethe, era amigo personal del romántico Heinrich Heine y devoraba (como Engels) con entusiasmo las novelas de Balzac, Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë y Elizabeth Gaskell. No desdeñaban a estos novelistas por hacer dinero sin sentirse culpables y Marx admiraba sin rodeos a Balzac en particular a la vez que señalaba la estupidez de su política monárquica. Como otros defensores del siglo diecinueve de la Bildung, querían que el arte entretuviera e instruyera ajustándose a la realidad de la experiencia humana.

Las observaciones filosóficas más intensas de Marx habrían sido inaccesibles para los marxistas de la época. En un manuscrito inédito que sirvió para escribir *Das Kapital*, proponía que “el objeto de arte, así como cualquier otro producto, crea un público artístico, apreciador de la belleza. La producción no solo produce el objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”²¹. Gran cantidad de escritores marxistas posteriores de los Estados Unidos y con más frecuencia de los círculos europeos intentaban reivindicar autoridad teórica sobre literatura y sobre cultura más en general. Un filósofo de la estética de Moscú formuló en 1933 la noción de que el capitalismo, al socializar la producción, también se dirigía simultáneamente hacia la abolición del arte como tal. Al convertirse en seres humanos completamente realizados, las personas corrientes, al igual que las extraordinarias, “vivirían” su arte²². Aunque esta formulación fuera acertada, no ofrecía directrices para el arte y los artistas bajo el capitalismo. Unos cuantos teóricos de cultura de masas dispersos, Walter Benjamín en Alemania o Mikhail Bakhtin en Rusia, avanzaron ideas sofisticadas sobre cultura popular, pero no tuvieron repercusión en su época²³.

Una mirada a los escritos comunistas estadounidenses o a la propaganda de los folletos vendidos por el Partido en la década de 1930 desmiente cualquier gran reivindicación hecha por los especialistas del Partido a la teoría estética real. La obstinada torpeza de la teoría que pretende explicar las directrices políticas vigentes –en defensa de la “construcción socialista” en Rusia o del frente antifascista contra el capitalismo o (aún mucho peor) los herejes y las herejías– era palpable, más aún con todos los drásticos cambios globales desde la lucha de clases y las potenciales amenazas de guerra al antiintervencionismo y al apoyo generalizado a la guerra. Se podría añadir que en cuestiones de cultura, incluso sus oponentes más expertos de la izquierda también estaban vagando en la oscuridad, denunciando al “artista con uniforme” comunista pero apenas capaz

de plantearse alternativas eficaces, especialmente para áreas de cultura popular²⁴.

Para muchos activistas cinematográficos de finales de los años treinta, la idea de producir documentales radicales continuaba planteando una aparente alternativa de celuloide a la habilidad y la presentación de las películas comerciales. Las películas de ficción representaban de forma clara una promesa menos política o artística, aunque (como era claramente imposible) los radicales hubieran podido reunir el dinero para hacer el tipo de cine que a los estadounidenses les gustaba ver²⁵.

A pesar de la asistencia de algunos de los escritores clave de New Theater and Film en las clases de Lee Strasberg sobre dirección teatral, los ojos colectivos de la revista seguían sobre el documental por otras buenas razones: el extraordinario talento disponible. La Liga de Cine y Fotografía (FPL) incluía miembros como Joris Ivens, Leo Hurwitz, Ralph Steiner e Irving Lerner. Los dos primeros iban a seguir permanentemente alejados de Hollywood, los dos últimos destinados a carreras sin éxito en películas comerciales después de trabajar años más tarde en documentales. Todos fueron figuras destacadas en el pequeño pero vital mundo cinematográfico de no ficción, de tal manera fundamentales como muy pocos comunistas pudieron serlo nunca en Hollywood. De las demás luminarias de la FPL, solo Elia Kazan y Ben Maddow, próximos al núcleo de la operación documental, consiguieron hacer la transición a un éxito significativo – hasta que la lista negra y el tardío testimonio amistoso de otras figuras culturales importantes, incluidos Henri Cartier-Bresson, Willard Van Dyke, Earl Robinson, Paul Robeson, Marc Blitzstein y Erksine Cladwell, ayudaron a perfilar películas de individuos de la FPL y varios de ellos trabajaron en los clásicos New Deal de Pare Lorentz, *El arado que labró las llanuras* (1936) y *El río* (1937).

Documentales hechos por la izquierda, el inolvidable *Heart of Spain* [Corazón de España] (dirigida por Ivens en 1937, que tuvo un papel fundamental para recaudar fondos, además de para despertar las conciencias), *China Strikes Back* [China contraataca] (1937) y *People of the Cumberland* [Gente de Cumberland] (1938), que alcanzaron su cima en *Native Land* [Tierra natal] (1942), presentaron talentos importantes, entre los que se encontraban Paul Strand, Maddow, Lerner y Hurwitz, con un grupo de partidarios públicos que incluían a Lewis Mumford, Georges Seldes, Max Lerner, Archibald MacLeish, Vera Caspary, Aaron Copland, Malcolm Cowley, Waldo Frank, Lillian Hellman, Max Lerner, Lewis Milestone, Clifford Odets, Irwin Shaw, Gardner Jackson del New Deal y el poeta Muriel Rukeyser. Pero en 1940, cuando había alcanzado su

momento de apogeo la “era del documental” independiente y radical, se transformó con rapidez en trabajo de guerra en tiempo de guerra con los jefes de Hollywood, el gobierno e incluso las Fuerzas Armadas. Incluso el “mensaje” de Native Land se transformó en otro casi patriótico de defensa de las libertades “americanas” intrínsecas de gente como los patronos antisindicalistas. Esta épica con pretensiones canónicas en realidad nunca llegó a las salas importantes; para la época en la que apareció, la mayoría de los veteranos de la FPL estaban en Hollywood²⁶.

Aquellos experimentos documentales o semidocumentales, invendibles a las casas cinematográficas comerciales, tuvieron incluso menos oportunidad en una sociedad de cultura de masas que disueltos en el Teatro Federal y en el Grupo de Teatro. Uno de sus rasgos negativos principales (al menos en retrospectiva) era restar atención de sutiles pero importantes cambios en el capital cinematográfico. “Hay mucha gente buena y encantadora en Hollywood”, escribía Joris Ivens, probablemente el documentalista principal, después de una visita en 1937:

En casa juegan con sus hijos, leen muchísimo, tienen gran interés en el arte. Pero en la oficina escriben y producen malas películas que verán sus propios hijos y también el resto del mundo. Distorsionan, consciente o inconscientemente, las ilusiones fundamentalmente sanas de los seres humanos y las proyectan en la pantalla como una nueva especie de realidad. Su trabajo constituye un desarme moral de las masas²⁷.

De vez en cuando, un comentario del New Masses o, más raramente, uno del Daily Works sobre una película concreta hasta 1938 o así contradecía estas generalizaciones. Por supuesto, Chaplin consiguió con regularidad buenas notas, como El secreto de vivir, Caballero sin espada, La tragedia de Louis Pasteur y algunas otras. Pero la excepción confirma la regla, incluso cuando los críticos lanzaban severas condenas a sátiras ligeras. Aún en 1939, Rise of the American Film de Lewis Jacobs fue saludada con la contundente frase: “El estudio de las películas estadounidenses ha madurado aunque el medio en sí no lo haya hecho”²⁸. El mismo crítico de New Masses concluía diciendo: “Ahora es un buen momento para ir a un mitin en lugar de ir a una película”, debido a que las

películas se consideraba que eran muy malas y, evidentemente, los mítines, muy importantes²⁹. Dos revistas de poca circulación publicadas personalmente por el guionista Guy Endore durante el período del Pacto, *The Clipper* y *Black and White*, en su mayoría refundían, con varias importantes excepciones, los por entonces familiares comentarios mordaces sobre las películas de Hollywood. Los colaboradores de Endore, cuando no estaban aportando ficción o haciendo los chistes habituales sobre la industria, obviamente querían enfocar su atención a temas más interesantes y estimulantes. Como el novelista de *¿Por qué corres, Sammy?*, se enfrentaban con la vida diaria en Hollywood como una broma dolorosa³⁰.

Sin embargo, había sucedido algo importante. Aunque en 1939 los talleres de escritura dirigidos por la Liga de Escritores Americanos fuera de Nueva York habían –como sus predecesores los John Reed Clubs– seguido su curso, en Hollywood, el trabajo no había hecho más que empezar. Las clases informales, y secretas, impartidas para los trabajadores de la industria cinematográfica desde comienzos de 1938 hasta el Pacto, habían comenzado una discusión preliminar de la película que dejaba tras de sí cálidos recuerdos pero no informes. La sección de Hollywood de la Liga de Escritores Americanos, que apenas existía antes, reanudó esta actividad el otoño de 1939 con una formalizada “Escuela de Guionistas” cuyo profesorado estaba compuesto por Lawson, Lester Cole, Donald Ogden Stewart, Fred Rinaldo, Robert Lees, George Sklar, Viola Brothers Shore, Cedric Belfrage, Robert Rossen y W. L. River, además de los decisivos aliados no-comunistas Irving Reis, Boris Ingster, Meyer Levin, Irwin Shaw, Dore Schary y Sheridan Gibney³¹.

Bajo estas curiosas circunstancias, justo cuando la alianza liberal con la izquierda palidecía y los comunistas de Hollywood empezaban a barruntar una temprana caza de brujas, sin embargo, unos 150 estudiantes se matricularon en una variedad de clases sobre novela, radio, análisis cinematográfico, dramaturgia, relato breve, historia del teatro e historia de la literatura estadounidense (especialidad escogida por Lawson)³². De forma significativa, las clases académicas de guion fueron sustituidas enseguida por talleres: exactamente lo que la mayoría de los estudiantes querían en realidad. Los aspirantes a guionistas no buscaban una base histórica ni estética formal, sino instrucción práctica y quizá un cable para aquellos que no habían recibido clases de dirigentes del taller tan bien conectados.

Pronto los talleres tutorados por Paul Jarrico y el veterano del Teatro Federal

Michael Blankfort, entre otros, desarrollaron guiones originales para entregarlos a agencias de Hollywood. “Como resultado”, afirmaba un informe, algunos estudiantes “vendieron historias a revistas, consiguieron trabajos en estudios, vendieron material a cadenas de radio y triunfaron en interesantes agencias importantes...”³³. Futuros semestres prometían más clases de guion impartidas por gente como Gordon Kahn, Paul Jarrico, Richard Collins y Gertrud Purcell (los dos últimos, testigos amistosos), con clases de radio, periodismo y también de relato breve, todas ellas impartidas en el nuevo edificio de la escuela en Hollywood.

Según los participantes, se trataban con gran seriedad no solo los aspectos políticos, sino también los técnicos. Por ejemplo, ¿cuáles eran las consecuencias cuando un guionista sucumbía bajo presión a escribir personajes y tramas superficiales? ¿Pueden las películas que solo contienen actores masculinos desarrollar realmente una completa caracterización? Una relación de amor, ¿es justificable como centro de una historia, o es una mera distracción del aspecto social? Estas cuestiones teóricas llevaban a un simple punto: ¿Cómo podían los escritores de la industria comercial con una ineludible supervisión del empresario sobrevivir sin cinismo y hacer quizá un trabajo memorable? A pesar de la prolongada discusión sobre la práctica imposibilidad de conseguir algo decente en cine, emergió un cierto foco, o al menos un foro de discusión sobre la posibilidad contraria. Este no fue un logro menor, especialmente para los jóvenes aspirantes a guionistas como Carl Foreman, nuevo en Hollywood y sin un céntimo (Dore Schary le adelantó los 18 dólares de la matrícula)³⁴.

¿Cómo se puede reconciliar la aparente contradicción de crisis política simultánea en la izquierda y un auge pedagógico? La respuesta era muy conocida por los hollywoodienses. Durante los dos o tres últimos años antes de Pearl Harbor, cientos de jóvenes escritores decidieron probar suerte en el cine. Para los más experimentados, el escenario había perdido su atractivo, en parte porque eran mayores y tenían más experiencia que en los tiempos de la Depresión y en parte porque el Teatro Federal de la WPA estaba al borde de su clausura (y se cerró por orden del congreso, en 1939). No había vuelta atrás a los días del agitprop, igual que los activistas locales tampoco podían regresar al ya desaparecido movimiento de los parados. Sin embargo, para otros jóvenes radicales, desde su propia perspectiva, contemplar el surgimiento de películas “interesantes” y darse cuenta, en muchos casos, de que los amigos y parientes hacían carrera escribiendo, valía la pena intentarlo.

Tomemos un caso concreto: Alfred Lewis Levitt, recientemente expulsado de las actividades sindicales mientras trabajaba como guionista de animación para Terrytoons en New Rochelle, Nueva York, oyó que el antiguo consejero judío de su campamento, Michael (Mickey) Uris, se había casado con otra consejera del mismo campamento, la actriz Dorothy Tree, y que ambos estaban trabajando en Hollywood. Aquello proporcionó a Levitt alguien a quien “visitar”, una excusa social para su presentación política, trasladándose de una sección comunista a otra en 1940. A las pocas semanas de su llegada, Levitt y su mujer, Helen Slote (a quien enseguida contrataría como secretaria personal John Gardfield), asistieron al estreno de Confesiones de un espía nazi, que coprotagonizaba Tree. Los Levitt conocieron a Donald Ogden Stewart, Elia Winter, Guy Endore y su esposa, Harriet Endore. En verano fueron a la misma playa que los Endore, el director Shepard Traube e incluso Groucho Marx; mientras tanto, Leavitt se colocó (sin duda mediante un conocido) como lector para David O. Selznick³⁵. El servicio de guerra como cámara de documentales en un bombardero retrasó su entrada como guionista hecho y derecho, y entonces solo tuvo un par de años de trabajo acreditado antes de ser incluido en la lista negra³⁶.

Mientras tanto, la matriculación en la escuela de la LAW había alcanzado los trescientos o más, con sus funciones pedagógicas ahora desempeñando irónicamente el papel menos visible. La Liga se había lanzado a un frenesí de actividades políticas, desde un Comité de Escritores Exilados (con una cena de gala y una emisora de radio de cobertura nacional que incluía a Paul Muni, la futura congresista Helen Gahagan Douglas y los guionistas Garson Kanin, Dalton Trumbo, Earl Robinson y Sheridan Gibney), a un “Periódico en Vivo” estilo años treinta, emisoras locales de radio, concentraciones y diversas campañas pro libertades civiles y paz (es decir, resistencia contra el giro hacia la intervención y una política socialmente más conservadora de ganar la guerra en lugar del reformismo New Deal). Aquella política de partido, que se alzaba contra la sensibilidad popular judía y el sentimiento patriótico antifascista estimulados con tanto éxito anteriormente, amenazaba el trabajo más práctico como las clases de escritura de guion.

Sin embargo, aunque atrapado en la ardorosa atmósfera del Pacto y más en Nueva York que en Hollywood, el Congreso de la Liga de Guionistas Estadounidenses de junio de 1941 por primera vez traía a un primer plano un debate de escritura de guiones en la LAW. Por esta época, la mayoría de los nombres más importantes se habían salido de la Liga y las prestigiosas convenciones nacionales bianuales de la LAW eran cosa del pasado. Uno de los

pocos gigantes que quedaban era el antiguo presidente del congreso (y recopilador de las actas publicadas), Donald Ogden Stewart. Otros aparte de Stewart y John Howard Lawson (afincado intermitentemente en Nueva York y, según su propio parecer, ya más dramaturgo que cinematógrafo), los guionistas habían desaparecido casi por completo desde el comienzo de la LAW en 1935. Celebrados en el clásico lugar literario de Manhattan, estos acontecimientos (en las décadas anteriores había un adecuado servicio aéreo) ofrecían dificultades logísticas para los visitantes de la Costa Oeste y la inmensa mayoría de los participantes compartían un serio prejuicio contra Hollywood en cualquier caso. Se habían cambiado las tornas.

Quizá las luminarias culturales vinculadas al mundo de la izquierda hubieran comenzado a hacerse mucho más pequeñas porque los guionistas de la izquierda simplemente parecían más grandes. Quizá el asunto amoroso de Estados Unidos con Hollywood lo había empezado a pagar con creces la izquierda. O quizá los organizadores habían descubierto un público expectante, incluso en Nueva York, de pretendidos escritores junto con los simplemente curiosos. Cualquiera que fuera el caso, la Sesión de Escritura para la Pantalla fue anunciada para la noche de apertura del Congreso, con documentos leídos por Michael Uris, John Bright, Charles Page (un no guionista que dirigía el capítulo de la LAW en Hollywood) y el director de documentales Paul Strand, con Viola Brothers Shore presidiendo la sesión. Como observó Stewart con aspereza, en medio de observaciones bien humoradas sobre temas políticos diversos, la LAW finalmente había llegado al punto donde los guionistas mismos hablarían más de películas que los críticos (y en su mayoría de críticos hostiles a ella, eso no lo añadió) de los años anteriores³⁷. ¿Estaba llegando por fin la izquierda a la mayoría de edad en la cultura de masas?, ¿o era solamente la izquierda de Hollywood?

Bajo estas circunstancias de lo más peculiares, el debate cinematográfico comprensivo se hizo casi respetable. “Las películas hablan, ¿por qué no nosotros?”, preguntaba Shore de forma retórica (aunque no del todo: había sido una tituladora de películas mudas), iniciando el debate. “Las películas hablan, ¿pero qué dicen? Eso es lo que intentamos conseguir descubrir esta noche.” Entre las resoluciones políticas completamente predecibles del momento (“que hay una presión organizativa por parte de... organizaciones obreras, iglesias, organizaciones liberales y progresistas de todo tipo..., [escriban] a Hollywood, a los productores, diciendo que cuando produzcan películas protrabajo, propaz, prodemocráticas, la gente volverá” a ir al cine³⁸), había comenzado a tener lugar una cierta profundización de pensamiento.

El debate no se ocupaba solamente de los contenidos cinematográficos. La presentación de Uris se centraba en los temas cotidianos: la lucha por la sindicalización y la mejora de las condiciones de los guionistas en una atmósfera de reducción de empleo y producción de beneficios. La misma posibilidad de disponer de más guionistas, junto con una racionalización de las técnicas de producción, había llevado a una crisis de guionistas. Cuando “hay menos empleos, hay más presión”, la gran cantidad de guionistas dispuestos a trabajar por 50 dólares a la semana y películas de serie B que se rodaban en un tiempo de dos semanas hicieron descender vertiginosamente la escala salarial. Los guionistas más jóvenes eran incluidos en una especie de factoría de trabajo precario donde aquellos que acumulaban resúmenes durante años se enfrentaban ahora a una competición cada vez mayor por parte de trabajadores mal pagados y donde eran llevados guionistas de precio elevado (o moderado) al final del proceso de escritura para aplicar un leve barniz pero no especialmente remunerativo. La familiar exigencia artesanal (más que proletaria) de que los estudios designaran un uno por ciento de los costes de producción para la escritura estaba lejos de ser llevada a cabo. Aun así, trabajando por esas mínimas ganancias con un contrato de dos semanas, ahora con un miedo cada vez mayor a la potencial represión y reglamentación que la movilización bélica podía traer (y en un momento en que todavía no se podían anticipar las satisfacciones de unirse con los dirigentes de Hollywood contra el fascismo), el SWG parecía excepcionalmente asediado. Pero también estaba situado estratégicamente a la cabeza de un electorado en orden de batalla.

Después, John Bright, al presentar aparentemente una posición colectiva del grupo de guionistas de Hollywood, planteó una interpretación marxista puesta al día y muy sofisticada de la lucha de los guionistas en las cambiantes condiciones de la industria cinematográfica³⁹. El intelectual endurecido, auténticamente proletario, que nunca había aparecido antes en un congreso literario (y cuyo nombre era desconocido para los lectores de la prensa de tendencia de izquierdas) estaba de repente en el centro de la atención de los escritores de izquierdas.

Bright intentó interpretar de forma optimista para los oyentes la expansión y consolidación de la industria, tanto física como financieramente, como un medio hacia la socialización objetiva del trabajo y de la promesa del nacimiento de la conciencia de los trabajadores de su propia capacidad creativa. Para poner un ejemplo destacado, el sonido ofrecía “el avance más grande hacia el realismo que jamás hubiese hecho el cine”, realzando el potencial dramático de su valor

como espectáculo pero también ofreciendo la perspectiva de una personalización profunda, la realización de relaciones sociales en el núcleo de la película:

El énfasis se debe situar en la gente, en sus vidas, sus problemas y su relación con los demás. Esto no es una negación de las “ideas” per se, porque las ideas, una vez que se concretan, se convierten en cosas que la gente “hace”, más que cosas que la gente “dice”. Las ideas expresadas a través de la gente, que brotan de sus circunstancias objetivas, no se niegan. Pero las ideas por sí mismas, abstractas y simbólicas, tienden a hacer que las películas que salen de estos amplios procesos tecnológicos sean tan frías en su resultado final como las máquinas que las hacen posibles...

El sonido hace realmente que este énfasis tenga sentido. Adquiere su sentido porque el sonido permite la caracterización real, el matiz sutil y la profundidad del estudio psicológico. El sonido hace insostenibles las teorías convencionales sobre composición cinematográfica porque lo que se dice es lo más importante⁴⁰.

Sin novedad en el frente (a cuyo guion contribuyó el futuro escritor de wésterns y miembro de la lista negra Gordon Kahn), de este modo había traído a casa el mensaje contra la guerra, recordaba Bright a sus oyentes, mediante la personalización de la guerra, catapultando “el ruido de los proyectiles de artillería y bombas en serie a la sala”. Aunque liberado de su envoltura capitalista, el potencial de este avance era prácticamente ilimitado. De hecho, “el progreso tecnológico y el progreso político” podían contemplarse entonces como prácticamente sinónimos, con la película de grano gordo e iluminación sencilla de Las uvas de la ira y el foco panorámico de Ciudadano Kane que combinaba la acción y la conversación natural “de plano medio”, que permitía un realismo y una comprensión del significado hasta entonces inimaginable⁴¹.

Estas observaciones técnicas, a un nivel más general, ya habían sido válidas media docena de años antes. Pero entonces, aunque los estudios continuaban aislando a los guionistas de los montadores y los cámaras, aunque los productores temían mortalmente las iniciativas dictatoriales, y así, la difusión del conocimiento y la aparición de un puñado de películas que eran genuinamente obras maestras había mostrado sin embargo el camino hacia una futura

revolución en Hollywood⁴². Este era un Hollywood que los mismos trabajadores –los guionistas eran los trabajadores intelectuales, pero no menos trabajadores por ello– podían hacer real. Necesitaban más que nada un conocimiento de sí mismos, o de su fuerza y su potencial.

Bright podría fácilmente haber añadido que lo que no necesitaban era un condescendiente Partido Comunista (por el que él mostraba cariño y desprecio intermitentes), sino desarrollar la comprensión de sus propias circunstancias y perspectivas. La sugerencia, aunque tácita, sin embargo, dolía. Lawson, al levantarse para leer su propio parlamento preparado sobre el asunto, o no podía aceptar un mensaje tan sincero, o quizá no se podía permitir ser eclipsado por una luz menor. Lawson insistía en que puesto que todas las innovaciones de Hollywood se podían aplicar a los propósitos reaccionarios (algo que Bright no habría negado), el contenido político tenía por tanto que situarse en un lugar principal. Esta era una exigencia inviable para las películas de Hollywood, y Lawson lo sabía perfectamente. Su estallido no solo revelaba la frustración personal con su carrera cinematográfica, sino inseguridad en su conocimiento teórico de la cuestión y cierta inclinación a resolver las cosas mediante dictámenes políticos. El debate formal en la LAW alcanzó su punto final aquí y del mismo modo, la LAW propiamente dicha. La organización nunca se volvió a reunir⁴³.

Quizá el punto más importante del debate de Hollywood ya había sido alcanzado en la efímera Clipper por otro político excéntrico al menos tan curioso como Bright: un novelista del exilio británico, entrevistador de “personajes” en la prensa y antiguo publicista cinematográfico, Cedric Belfrage. Eligió Ciudadano Kane como el ejemplo supremo de lo que los innovadores radicales debían hacer en Hollywood, la prueba que mostraba el camino a recorrer. Esta era una elección más obviamente izquierdista que los críticos (excepto quizá los de derechas) fueron capaces de admitir durante décadas –no solamente porque la base objetiva de Ciudadano resultaba ser el azote de rojos William Randolph Hearst, por supuesto, sino a causa del mismo Orson Welles.

Que el Welles de los días del Mercury Theatre había estado rodeado por futuros escritores integrantes de la lista negra como Howard Koch y que había sido tan dependiente del frentepopulista John Houseman como productor, no podía ser un secreto. El famoso engaño radiofónico de 1938 “La guerra de los mundos” hizo que el pies planos del Merc fascinase a los eruditos: nadie esperaba que fuese tomado en serio. La llegada del chico malo de Estados Unidos y genio del arte

de masas a Hollywood se ha convertido en leyenda una y mil veces. Hasta el recadero William Alland, que condujo a Welles al oeste desde Nueva York y aparecía como narrador de Ciudadano Kane de espaldas a la cámara, Welles estaba rodeado de comunistas serviciales, en ocasiones serviles⁴⁴.

Para el educado ojo de Cedric Belfrage, ver Ciudadano Kane era “una experiencia tan profundamente emocionante como solamente este extraordinario y hasta ahora inexplorado medio del cine sonoro podía permitirnos”, la prueba segura de que el conjunto de una brillante puesta en escena, diálogos, ritmo, trabajo de cámara y todo lo demás inherente artísticamente al cine era realmente posible en el centro de la producción para el público de masas. De este modo, los clichés estilo Hollywood cayeron uno tras otro, desde el argumento a la iluminación. Algunos críticos irreflexivos, observó Belfrage, se apresuraron a insistir en que la gran mayoría de los técnicos de Hollywood simplemente serían reemplazados después de una demostración tan extraordinaria de habilidad: una nueva escoba dejaría todo limpio. Belfrage, el viejo íntimo observador del proceso cinematográfico, mantenía la conclusión opuesta: aquellos sindicalistas de Hollywood poseían (en algunos casos, creaban) las herramientas, y durante años habían estado “esperando e intentando conseguir una oportunidad [como esta]... pero siempre el vendedor de películas, al hablar a través del productor, había tenido la última palabra”. Hasta Ciudadano, claro está. El “hombre más grande de Hollywood” lo había hecho él mismo, al reconocer diversas herramientas como debe hacer un maestro, reuniéndolas todas, como “las grandes obras de arte de cualquier medio han hecho siempre hasta hoy”⁴⁵.

John Bright dijo brevemente lo que pensaba en un círculo restringido de intelectuales comunistas y filocomunistas. Belfrage se permitía el lujo de usar un cauce casi personal, más allá del control de los ideólogos del Partido, para sus pensamientos íntimos. Ambos expresaban la misma idea, pero Belfrage conseguía librarse de la forma más efectiva del propio negativismo de la izquierda de Hollywood, al menos con respecto a la única obra conseguida. Sin novedad en el frente había mostrado una década antes el potencial político del cine de masas, pero Ciudadano Kane plasmaba el potencial del medio en el mensaje y en la técnica, alzando implícitamente la dignidad y la autoconciencia revolucionaria de los trabajadores en una futura industria cinematográfica.

La LAW como organismo nacional desapareció de la noche a la mañana con la invasión alemana de Rusia en junio de 1941, aunque la escuela de la LAW en Hollywood sobrevivió hasta 1943. Su componente enérgico emergió pocas

semanas después de Pearl Harbor como Seminario de Escritores de Hollywood. La tarea de los seminarios, como se declaró pronto y prudentemente, no sería simplemente producir películas mejores (es decir, los resultados políticos a corto plazo), sino producir mejores guionistas. Aunque resulte increíble, los seminarios trataban a todos los escritores participantes más o menos por igual, y los guiones eran desmenuzados por algunos escritores importantes como Paul Jarrico, John Bright y John Howard Lawson, junto con aspirantes a guionistas más jóvenes. El examen colectivo podía ser duro. Pero mediante este punto de encuentro, se llevaban a cabo por primera vez debates abiertos y de gran alcance sobre temas de arte cinematográfico y política. Se podría recordar que el Partido en Hollywood había comenzado con grupos de estudio, imponiendo la línea sobre textos dados a militantes potenciales; ahora el debate podía ir en otra dirección, inventando un lenguaje o texto (nunca escrito de hecho) más allá del marxista existente o de otros modelos.

Según las memorias de Paul Jarrico, los desacuerdos más agrios se reducían a lo que podía ser descrito como la división entre “historicistas” y “humanistas”. Los historicistas intentaban comprender los personajes, quiénes eran y cómo se comportaban. Los humanistas, por otra parte, miraban la narración como narración, investigando menos la motivación histórica y más los conflictos interpersonales. Estas diferencias eran fructíferas, porque ninguna de las dos posiciones precisaba resultados ciertos o didácticos. De hecho, los guionistas y aspirantes a guionistas se preguntaban colectivamente si la superficialidad de las tramas y de los personajes que algunos de entre ellos habían escrito podían ser la prueba de una falta de respeto por el potencial real de las películas de Hollywood. Querían debatir estos temas recurrentes como si la historia de amor heterosexual fuese una parte indispensable de la película (un tema fundamental para guionistas que comenzaban a hacer películas de guerra) o un mecanismo de mercado. Querían, en resumen, colocar en sus propias prioridades la cuestión de la película comercial al convertirse en una forma artística además de un modo de ganarse la vida⁴⁶.

La mirada hacia atrás de los futuros testigos amistosos era más recelosa y amarga pero no necesariamente contradecía los recuerdos de los miembros de la lista negra. David Lang recordaba que los “guionistas de alto nivel que estaban al servicio de todos los miembros del partido para analizar guiones, originales e historias se dedicaban en los estudios a mejorar, desde su punto de vista, el material y la calidad del guion”. El sentido de colectividad y de gratitud, de “estar siendo ayudado por los funcionarios”, infundía a los jóvenes guionistas un

sentido de lealtad. Azuzado por los obsesionados congresistas anticomunistas a decir si los guiones mejorados significaban también más y mejores puestos de trabajo, y por tanto una mayor influencia del Partido en Hollywood, Lang admitió “que era parte esencial del conjunto”⁴⁷. Por otra parte, George Beck, un escritor de comedias animado por los Seminarios a hacer drama serio, se dio cuenta con retraso de que en realidad no era más que “como cualquier cómico queriendo representar a Hamlet”. Afirmaba que bajo la influencia comunista tanto en el aspecto artístico como en el político, había intentado de forma equivocada sobrepasar sus limitaciones naturales⁴⁸. Quizá estos dos ejemplos, después de todo, no son tan distintos: tanto Lang como Beck siguieron siendo escritores de serie B, como casi todos los guionistas que iban a convertirse en testigos amistosos.

Así pues, apenas sorprende que los asuntos teóricos más profundos pudiesen ser discutidos en favor de los prácticos y a veces inmediatos, que enfrentaban a los guionistas con abundante trabajo. Poco después de que fuese disuelta la escuela de la LAW en 1943, se creó el Centro de Educación Popular, una escuela del Frente Popular con todas las de la ley, con algunos de los mismos profesores de la vieja escuela de la LAW, el mismo enfoque general de las cuestiones históricas, la misma mezcla de incertidumbre sobre cómo la escritura de guiones se corresponde con un entendimiento teórico mayor y las mismas valiosas clases de escritores y directores sobre cómo se hacían buenas películas en el Seminario de Guionistas. Pero la movilización estaba a la orden del día. Lejos de entrar en conflicto con los programas del Partido, la movilización les dio nuevo sentido y énfasis⁴⁹.

EL CONGRESO DE ESCRITORES

El congreso de los Escritores de Hollywood Movilizados de 1943 fue por su naturaleza y oportunidad una empresa casi completamente distinta, concebida y anunciada de tal forma que su conexión íntima con la historia de la LAW y las sesiones de formación académica no habría sido clara a primera vista y quizá habría estado algo encubierta. Más bien, esencialmente reconstituyó la Liga Anti-Nazi de Hollywood (de HANL a HWM, se podría decir) con el espectáculo progresista como política, añadiendo voluntarismo en grandes dosis, desde la

venta de bonos de guerra a la reunión de actores y actrices para apariciones en comedores militares. Al convocar al día siguiente de Pearl Harbor –sugiriendo firmemente que la formación había sido planificada durante meses–, no solo se puso a la altura de las circunstancias, sino que funcionó a un ritmo frenético. Probablemente desde sus primeros momentos, sus organizadores habían intentado conseguir el máximo de respetabilidad de los guionistas de izquierdas y su conexión con la vida académica. Después de meses de planificación y prolegómenos, la operación completa tomó forma. Los literatos de Nueva York, una vez acabados sus mejores días con la izquierda, no tenían nada con lo que comparar⁵⁰.

Los primeros días de octubre vieron a las principales personalidades de Hollywood como los ejecutivos cinematográficos Darryl Zanuck y Dore Schary (se podría decir que más que figuras literarias como Edmund Wilson o Archibald MacLeish de los días de juventud de los congresos de la década de 1930) compartiendo los estrados de la UCLA con los funcionarios más importantes de la universidad y una audiencia que incluía a muchos de los más brillantes de Hollywood.

La HWM intentaba sobre todo ser práctica. La urgencia de las circunstancias de la guerra y la impaciencia por formar parte de un movimiento más amplio centraron las sesiones de la convención de 1943 en los objetivos estratégicos del antifascismo, junto con cuestiones tan urgentes como el destino del escritor exiliado. La estética entró ocasionalmente en los debates, por ejemplo, sobre cómo las películas deberían manejar con sensibilidad el tema absolutamente importante de la “culpabilidad colectiva”, el papel del alemán corriente en el fascismo y la guerra. Y los escritores no deseaban analizar los conflictos continuados con los estudios. De una extraña forma, los intelectuales de izquierda de la conferencia restringida de 1941 se habían centrado más en la escritura de guiones, mientras el congreso más reciente subrayaba el papel político de los escritores en Hollywood.

Los encuentros comenzaron en la UCLA con el respaldo más favorable imaginable. Desde la Casa Blanca, el presidente envió “saludos... con la profunda conciencia de la importancia de una reunión de escritores en estos tiempos”. El vicepresidente Henry Wallace y el reciente aspirante republicano a la presidencia Wendell Wilkie junto con Robert Sproul, presidente de la Universidad de California, agregaron sus propias saluciones. Pero fueron las palabras de Roosevelt (o las de su personal) las que obviamente tuvieron el

mayor significado. La comunicación oficial seguía diciendo que el Congreso de Escritores

es un símbolo, en mi opinión, de nuestra fe estadounidense en la libertad de expresión –de nuestra confianza en el talento de nuestros escritores para presentar y aclarar los temas de nuestro tiempo—. Los hombres y mujeres que están allí reunidos ya han rendido un gran servicio elucidando para la nación los temas de esta guerra y la naturaleza de nuestros enemigos⁵¹.

La formulación de estos sentimientos presidenciales se parece mucho al contenido de cartas semejantes enviadas a los asistentes de encuentros de todo tipo de organizaciones patrióticas, especialmente, aunque no solo durante la guerra. Pero sin duda, los patriotas de Hollywood eran un poco diferentes.

El presidente del congreso Marc Connelly, a quien Roosevelt dirigió la comunicación, ya había sido citado por funcionarios del FBI como probable comunista (una acusación falsa, pero típica contra los aliados de los dramaturgos populares) y entre los “hombres y mujeres” presentes había docenas que formarían parte de la lista negra al cabo de pocos años. John Howard Lawson y Robert Rossen fueron de principio a fin figuras fundamentales, preparando concienzudamente la documentación del acto en un volumen de una prestigiosa editorial universitaria al año siguiente, aportando ellos mismos la visión de conjunto y el nexos conceptual que aglutinaba el libro. El discurso de apertura de Francis Faragoh se convirtió en el prólogo y Richard Collins junto con Paul Trivers (un escritor sin éxito y futuro integrante de la lista negra, del que se rumoreaba que era políticamente el segundo de a bordo de Jack Lawson), entre otros, prepararon los prefacios y los sumarios.

La izquierda de Hollywood, como recordaba con ironía Edward Dmytryk décadas más tarde, ya había sido desplazada al frente delante de todos los demás en su apoyo a la guerra⁵². Para cuando se clausuró el congreso ya casi habían neutralizado a la colonia de escritores. A medida que cientos de participantes y asistentes liberales, frentepopulistas y comunistas en secreto se unían, incluso algunos de aquellos intelectuales emigrados de la Liga Anti-Nazi recelosos por el Pacto Hitler-Stalin encontraron el camino de regreso. Thomas Mann, Lion

Feuchtwanger y un puñado de destacados intelectuales latinoamericanos tomaron parte con entusiasmo. En la frase introductoria del volumen de actas, “hombres y mujeres de muchas profesiones que compartían afinidad con el artesano de la palabra” habían llegado a un destino común⁵³. De hecho, el rasgo más notable del congreso fue sin duda la presencia no de escritores convertidos en militares uniformados o ejecutivos de la industria (aunque de ambos de estos se podían encontrar en cantidades), sino la de dibujantes, de escritores de la radio como el guionista Norman Corwin y el que posteriormente sería famoso locutor Chet Huntley: letristas entre los que se encontraban Hanns Eisler, Oscar Hammerstein II y Earl Robinson y la aparición en persona o mediante mensajes de figuras aparentemente tan insólitas y tan admiradas como el estudioso de la comunicación Paul Lazarsfeld, el sociólogo Robert K. Merton y la habitualmente cautelosa lumbrera de la NAACP Walter White⁵⁴.

A diferencia de muchas instituciones con éxito en tiempo de guerra, el congreso también tenía un objetivo a largo plazo. Según varios oradores, una nueva fase de la cinematografía y, más exactamente aquí, de la escritura de guiones estaba a punto de llegar. En un ejercicio de fe parecido a un sermón, Robert Rossen llegó a admitir que sus guiones de la época de la Depresión se habían quedado de repente bastante obsoletos. Sin haber previamente “dudado de que mi enfoque del contenido era correcto”, insistía en que de repente tenía dificultades para escribir sobre los “estratos” sobre los que había escrito y conocido personalmente toda su vida. El “hombrecillo hosco y perplejo que se rebelaba contra la sociedad” y la “chica que no quiere nada en la vida más que una aventura amorosa... y luego echar raíces con un hombre al que no ama”, o el “viejo filósofo que se sienta en los bancos del parque o en las azoteas de las casas y gasta varios rollos hablando de la inutilidad de la vida” (este último, en todo caso, no era un rasgo característico de las películas de Rossen), todos estos personajes ya habían desaparecido⁵⁵.

En su lugar, las personas que sabían que la sociedad las necesitaba habían ido a trabajar a las industrias de guerra o a la guerra voluntariamente. Aquellos antiguos subproletarios y otros que habían “salido de la perplejidad y la confusión que les acosaban” estaban ahora “adoptando un punto de vista afirmativo y positivo hacia la vida”⁵⁶. También los capitalistas, al menos unos pocos de ellos. Aquellos que encontraron la dignidad estaban dispuestos a luchar y morir por ella, si era necesario.

En lugar de exponer la decadencia social y los fatales golpes del destino contra

los esfuerzos humanos, Rossen insistía, él veía la necesidad y el objetivo de escribir sobre “gente que iba a ganar, a pesar de cualquier condición”. El mayor problema de los escritores era comprender por qué se había producido el cambio y adaptarse ellos mismos al lugar al que el estadounidense corriente ya había llegado:

Hemos estado tan impregnados del cinismo de los veinte últimos años que nos resulta difícil pensar en personajes como aquellos de los que he estado hablando en cualesquiera otros términos, sino como gente que debe ser aplastada por fuerzas sociales destructivas. Todavía pensamos en términos de la última guerra y no en términos de esta guerra: todavía tememos que las cosas regresen de la forma en que lo hicieron en la última guerra. Seguimos temiendo que nos traicionen y el miedo cala hondo. Hemos estado enfermos y esto se ha reflejado en todo lo que se había escrito en los últimos veinte años. Nuestras historias han sido historias de frustración, o derrota –nuestros personajes siempre se han hundido ante su funesto destino... Bueno, el hombre medio no teme ser traicionado. No cree que ya pueda suceder⁵⁷.

Ese hombre medio (y se supone que la mujer) solo estaba esperando “que escribiésemos para él”. Nada menos. La gente importante estaba sorprendentemente deseosa de afirmar este tipo de sentimiento. Darryl Zanuck elogió *Alarma en el Rin* (“una maravillosa obra de entretenimiento”) como justo lo que se necesitaba para la presentación popular del espectáculo positivo, la sucesora adecuada de la película de la Depresión al estilo de *Las uvas de la ira*⁵⁸. Edward Dmytryk mantenía de una forma un tanto presuntuosa que *Los hijos de Hitler* y *Tras el sol naciente* ofrecían una nueva percepción necesaria del horror auténtico, conectando de ese modo al aficionado al cine con los héroes cinematográficos antifascistas y mostrando por lo que los estadounidenses estaban luchando (o trabajando)⁵⁹.

Las discusiones sobre los documentales recorrieron una distancia considerable para resolver el conflicto entre los documentalistas radicales y los supuestos tejedores de Hollywood. Joris Ivens, Kenneth MacGowan, James Wong Howe y el “Sargento Ben Maddow” describían los modos en los que el documental se había convertido en parte del esfuerzo antifascista, y en el proceso establecía

unas bases para el realismo que la industria misma asumiría. Era un optimismo comprensible en el momento, con tantos escritores de izquierdas comprometidos en el trabajo documental⁶⁰.

Un Credo de los Escritores adoptado de forma unánime por los asistentes al final de la conferencia subrayó el mensaje fundamental. La “obligación de buscar y encontrar la verdad”, una obligación sin límites, a pesar de que esta se encauzara de formas muy particulares: hacia la libertad de expresión (incluida la necesidad de oponerse “a las divisivas doctrinas racistas que contaminan la atmósfera de libertad de Estados Unidos y que aprisionan las energías creativas del pueblo negro y otras minorías nacionales”) en sintonía con el patriotismo como “una realidad profunda, una expresión de la fe profunda y razonada del hombre corriente en nuestro modo de vida democrático”⁶¹. El sentimiento democrático estaba allí para quedarse, o eso era lo que querían creer los participantes.

El crítico de The New York Times del volumen de actas, ¿había exagerado o agrandado la conclusión de que los escritores de Hollywood se estaban preparando para tomar la ciudad? Muy posiblemente, pero solo porque parecía haber leído entre líneas, o haber escuchado las voces de los pasillos que nunca se habían manifestado de manera oficial⁶². La escuela de la LAW y los talleres de escritores se habían dedicado a enseñar a pensar desde el punto de vista cinematográfico, de forma radical; el congreso había tratado de la reorganización de una industria (de hecho, varias industrias, incluidas la radio y la publicidad), aunque bajo la bandera de la unidad patriótica.

En el extremo opuesto del país se pudieron escuchar más tarde voces inteligentes y más alentadoras de la izquierda cultural como si estas impresiones halagüeñas les obligaran a recapacitar. Sin duda, la percepción de aperturas políticas en el cine como consecuencia de Pearl Harbor alentaban las actitudes izquierdistas. Pero la aparición en las columnas de New Masses de Joy Davidman, la prometedor poeta cuya Carta a un camarada ganó el Premio a los Jóvenes Poetas del Círculo de Yale de 1939, supuso un avance significativo de la izquierda.

Nacida en Estados Unidos, hija de inmigrantes judíos y criada en el Bronx, Davidman, según dicen, en su juventud rompió el test de coeficiencia intelectual y leyó muchísimo en su infancia, pero sufría intensamente de una serie de problemas de salud –desde desviación de la columna vertebral e hipertiroidismo al cáncer que finalmente le produjo la muerte a los cuarenta y cinco años–.

Stephen Vincent Benét había mostrado un interés especial en su escritura, estimulándole en la poesía más allá de una novela estilo D. H. Lawrence sobre una mujer liberal en el amor. Después de pasar seis meses decepcionantes en la MGM en Hollywood en 1939, con la mayor parte de su atención puesta en los asuntos sociales de la izquierda, regresó a Nueva York para trabajar en plantilla en New Masses y editar el volumen de escritores internacionales de 1943 de la Liga de Escritores Estadounidenses Poemas de guerra de las Naciones Unidas. En la época en que apareció el libro, se había casado con un cantante radical de folk y había tenido un hijo, reduciendo su producción a esporádicas reseñas de libros y poemas. Abandonó la izquierda pocos años después de la guerra⁶³.

Pero su breve paso por la crítica cinematográfica abarcó algunas de las publicaciones comunistas (o de otra izquierda) más interesantes de aquella época. Obviamente permaneció en Hollywood el tiempo suficiente para desarrollar una crítica inmanente del cine, especialmente de la escritura cinematográfica, en un contexto comercial. Sobre *El lobo de mar* (1941), que los intérpretes comunistas dados a la lógica reduccionista fácilmente podían haber desechado por explotar las obras de Jack London (inmensamente popular por aquella época en la Unión Soviética, más incluso que en los Estados Unidos), ella declaró que era “una prueba muy necesaria de que la industria cinematográfica no estaba completamente dirigida por idiotas mongoloides con vegetaciones”. Sin innovaciones cinematográficas del tipo de las que hicieron grande a Ciudadano Kan, *El lobo de mar* era, sin embargo, “una historia de aventuras realmente estupenda” y expresaba la “fraternidad del hombre contra la doctrina del superhombre” y un patetismo sin sensiblería, interpretada con brillantez por Edward G. Robinson, Alexander Knox, Ida Lupino y John Garfield.

Si *El lobo de mar* hubiese carecido por completo de un sesgo político –de hecho, había sido adaptada para la pantalla por el miembro del Partido Robert Rossen– puede que Davidman no habría sido capaz de atribuirle tanto talento. Pero en esta época, un creciente número de películas (no todas escritas por izquierdistas) habían conseguido la combinación de cualidades políticas y artísticas que los críticos marxistas podían admirar. La invasión de Rusia por Alemania se produjo poco tiempo después del Congreso de la LAW en el cual estaba en el orden del día la escritura de guiones⁶⁴.

Teóricos didácticos como V. J. Jerome o John Howard Lawson apenas podían imaginar la posibilidad de que mejores películas pudieran llegar sin la presión

política organizada de una comunidad cinematográfica progresista. La idea de que docenas de películas liberal-izquierdistas hiciesen recaudaciones importantes e incluso que unas cuantas ganasen los premios de la Academia, que Dalton Trumbo entrase en el Partido y simultáneamente fuera el guionista mejor pagado de Hollywood, esto estaba muy lejos del ámbito de la comprensión de los comunistas antes de Pearl Harbor.

A finales de 1942, parecía que la izquierda nunca había sido marginal en Hollywood. Las películas del año anterior, como *Among the Living* [Entre los vivos], *El difunto protesta*, *Quiero a este hombre*, *La loba*, *El halcón maltés* y *Tom, Dick y Harry*, habían dejado constancia de su éxito. Buchman consiguió un Óscar por *El difunto*, Jarrico compartió una nominación por *Tom, Dick y Harry* y *La loba* consiguió elogios entusiastas de la crítica. La nueva temporada trajo *Casablanca*, *La llave de cristal*, *Como ella sola*, *Los caprichos de Elena*, *El asunto del día*, *El cuervo* y *La mujer del año*, sin mencionar *Sabotaje*, otra media docena de películas antifascistas anteriormente aplazadas y la claramente interracial *Seis destinos*. En el nivel más bajo, musicales militares, wésterns izquierdistas y episodios excéntricos de las series de Henry Aldrich y de Blondie hacían dinero y pagaban salarios. En los mismos dos años, Jules Dassin, Joseph Losey, Carl Foreman y otros recién llegados (algunos de ellos rezagados del teatro y los documentales) también consiguieron sus primeros títulos de crédito. Este momento de prestigio de la alta industria y más altas expectativas era perfecto para el golpe político maestro.

En esta atmósfera, críticos serios como Joy Davidman podían admirar incluso aquellas películas de evasión que anteriormente no se admiraban, “las que levantan la moral, las que animan, las películas a las que los soldados de permiso llevan a sus chicas” y que ellas mismas habían “sufrido un cambio radical después de Pearl Harbor difuminando la contemplación del sexo y de la muerte por medio de la diversión”⁶⁵. Era algo a contemplar.

No es que aquellos guionistas ya no estuvieran continuamente frustrados por las circunstancias del estudio, sino que incluso estas podían no ser exactamente lo que parecían. Arnaud d’Usseau, dramaturgo de éxito y guionista frustrado cuyo deambular de acá para allá desde Nueva York le había situado a veces defendiendo las posiciones estéticas del Partido desde lejos e ignorándolas después cuando trabajaba en los estudios, había observado correctamente en 1939 (quizá sobre sí mismo) que “un escritor que viene a Hollywood y enseguida se desilusiona solo contempla las películas desde el punto de vista de

su propio oficio”. Su “conciencia de ser artistas” de forma completamente natural hacía difícil ver las cosas de cualquier otro modo, incluso lo que estaba delante de sus narices colectivas: que Hollywood representaba ahora el drama popular como Washington representaba la política y Manhattan representaba las finanzas y que Hollywood había descubierto una nueva forma de contar una historia⁶⁶.

Pero después de todo, ¿la historia era buena? y ¿en qué medida había cambiado el espíritu democrático del tiempo de guerra la estructura de Hollywood? Las respuestas eran desalentadoras. Davidman, la incuestionable feminista (aunque la palabra “feminismo” había caído en el más profundo descrédito) de *New Masses*, se quejaba amargamente de que permanecía la versión de Hollywood de la vida de la mujer solo como aspirante a amar y a tener niños, de una forma u otra, incluso en películas en las que se hacía sátira del género como *Tom, Dick y Harry* o *La mujer del año*. La Ginger Rogers de aquella película, tan amablemente boba, seguramente no podría ser la Nora de Casa de muñecas. El personaje interpretado por Catherine Hepburn en *La mujer del año* poseía un talento increíble, pero como era incapaz de manejar las obligaciones corrientes de la casa, se quejaba Davidman, su dependencia del brusco Spencer Tracy era en cualquier caso inevitable⁶⁷.

Charles Humboldt, a punto de convertirse en redactor clave de la nueva revista literaria de izquierdas *Mainstream*, añadió al comentario de Davidman que a la protagonista cinematográfica femenina se le hacía invariablemente pagar un alto precio por cualquier esfuerzo coronado por el éxito. La vida real ofrecía este castigo en abundancia, pero las películas de Hollywood parecían disfrutarlo. La alternativa al castigo parecía hacerla fuerte o solamente capaz en contraste con un novio o marido ridículo, la estúpida Blondie con el superinútil Dagwood Bumstead.

Si el trabajo de guerra y la cultura popular de tiempo de guerra ofrecían una rara oportunidad para cambiar los estereotipos sexuales, preguntaba Humboldt: “¿no sería más realista pedir que nuestras películas muestren a las mujeres luchando por su libertad, en vez de contar una victoria que todavía no han conseguido?”⁶⁸. Este tipo de pensamiento no llevó muy lejos a los lectores de *New Masses*, quizá porque apenas se encontraba en los carteles de producción de guerra, los dramas radiofónicos contemporáneos, las historias de las revistas populares y mucho menos en las películas de Hollywood. Ni Rosie la Remachadora ni Superwoman, ambas creaciones de la época de la guerra, tenían que superar los problemas de

la vida real. Pero, al igual que la exigencia izquierdista de que se dignificaran los papeles dramáticos afroamericanos, el desafío de Humboldt parecía al menos ir en la dirección correcta, hacia lo que las películas podrían hacer bajo las circunstancias adecuadas.

No sería sorprendente que el congreso de los Escritores de Hollywood Movilizados en la UCLA en 1943 hubiera producido tan poco material de naturaleza programática. Como el crítico del volumen de actas de The New York Times había señalado también, seguían escaseando las “ideas concretas sobre cómo utilizar los potentes medios del cine y la radio”⁶⁹.

EL HOLLYWOOD QUARTERLY

La aparición del Hollywood Quarterly en otoño de 1945 proporcionó un suceso directo al volumen de actas de los Escritores de Hollywood Movilizados de 1943 en más de un sentido. La publicación de aquel volumen por la UCLA ya había puesto en marcha un proceso mayor. El profesor de psicología de la UCLA y promotor fundamental Franklin Fearing, que parecía haber permanecido felizmente ignorante de los peligros a los que se exponía a pesar del constante redoble de la prensa amarilla en California, hizo posible más que nadie la transición desde el simposio a la publicación trimestral. El tinte “rojo” había sido tapado, si no arrancado, por la mentalidad de tiempos de guerra –más aún por el idilio entre los académicos de la UCLA (incluidos unos pocos administradores de alto rango), los escritores izquierdistas más prestigiosos y los pocos ejecutivos de los estudios con la suficiente visión de futuro para dar la bienvenida a un diálogo serio.

Una “declaración editorial” en la inauguración intentaba confirmar el punto de vista independiente de la nueva publicación. “Una de las primeras bajas” de la guerra había sido el mito de Hollywood de las películas como “puro entretenimiento”, porque las películas y la radio habían “reflejado las angustias y las esperanzas de la larga crisis”. ¿Qué papel representarían estos medios en la “creación efectiva de nuevos modelos de cultura y comprensión mundial”? Los editores de HQ, con modestia, “no se consideraron tan incautos como para intentar responder”, y por tanto asignaban a la revista la tarea de “buscar

respuestas ofreciendo el testimonio de la investigación y la explotación” en varias direcciones. La misma falta de precedentes de una investigación seria resultaba aquí una perspectiva de lo más desmoralizante. Pero se podía intentar; si se conseguía, “los editores sentirían que el Quaterly se había justificado”⁷⁰. Este matiz era ya un largo recorrido desde el “proyector del marxismo” tan conocido para las publicaciones izquierdistas de casi todos los tipos.

*HQ se aseguró de forma institucional una medida decisiva de libertad del control del Partido en virtud de su condición académica y oficialmente no política. Fearing trabajó naturalmente como director. Su protegida Sylvia Jarrico, esposa del guionista Paul Jarrico y que había vuelto a estudiar en la universidad, fue su directora editorial*⁷¹.

Que John Howard Lawson y Howard Koch, el guionista de Misión en Moscú, compartieran la junta editorial de la publicación con Fearing y otros varios respetables parece casi increíble aún para las pautas de Guerra Fría en 1946. La dimisión de Lawson al año siguiente se excusó (estaba, como mencionaba de forma insulsa una nota de prensa, “obligado a dimitir debido a la presión de su trabajo literario además de su trabajo para la pantalla”) como si la política no hubiera tenido nada que ver. El no comunista Kenneth Mac Gowan dejó la junta con Lawson camino a la distinguida carrera académica que de otra forma podía habersele negado. Pero a cambio, la junta ganó a dos novelistas y guionistas liberales, James Milton y John Collier, junto con dos intelectuales radicales: el muy respetado vanguardista Abraham Polonsky y el poco respetado director de cine de serie B Irving Pichel.

Estos dos últimos estaban entre los intelectuales más destacados de la historia de Hollywood. La mayor parte de los demás izquierdistas, incluidos algunos directores y guionistas de primera fila, seguramente se consideraban a sí mismos intelectuales, pero rara vez pusieron por escrito sus pensamientos sobre la escritura y lo que podía llamarse estética política. Polonsky y Pichel escribieron con lucidez sobre el cine, aunque la posibilidad e incentivo de poner por escrito su pensamiento se había limitado a unos cuantos años entre la guerra y la lista negra. Sus ensayos, escritos en su mayoría en términos de detalles cinematográficos más que como generalizaciones culturales, abarcaban no obstante muchas de las cuestiones planteadas por la izquierda de Hollywood.

El ensayo de Polonsky sobre la ganadora de varios Óscar Los mejores años de nuestra vida ofrecía un examen detallado de las posibilidades y de los límites del

sistema de Hollywood de la época. La película reflejaba a la América media, “proporcionando al público un hito en la niebla de escapismo, violencia rimbombante y pose publicitaria de las películas habituales”. Al hacerlo, iluminaba la lucha por el contenido como el camino hacia adelante del cine. El ajuste de posguerra de los tres protagonistas de la película –banquero, trabajador manual y mutilado de guerra de clase media baja con ganchos por manos– estaba unido al estilo demasiado característico de Hollywood, pero el esfuerzo por inyectar realismo por medio de los detalles y lo que Polonsky llamó “textura emocional” había roto los estereotipos. Aunque toda la cinematografía de Hollywood y en particular la escritura de guiones estaban, en cierto sentido, bajo la censura, a pesar de todo, podía declararse la aspiración a “dar vida a la imaginación”⁷².

Esta estrategia se enfrentaba a la censura sobre bases diferentes de las que aplicaba la Oficina Hays habitualmente. La lucha por el contenido exigía un crudo realismo con el ajuste de posguerra. Ver a través de las falsas promesas de paz y prosperidad para todos, hechas a cambio de los sacrificios pasados y como respuesta a la inquietud de la sociedad de posguerra. Aunque *Los mejores años de nuestra vida* esbozaba las cuestiones cruciales, al final proporcionaba respuestas exclusivamente personales que no tenían demasiado significado. La vida empezaba de nuevo de forma más o menos satisfactoria en todas partes, con punzadas esporádicas que recordaban al público las cuestiones pendientes en algún lugar bajo la superficie. Aunque *Los mejores años* fue un éxito, recordaba a la guerra, cuya victoria fue claramente parcial. El optimismo vulgar y la desesperación vulgar gobernaban juntos en la posguerra⁷³.

El ensayo de Polonsky sobre el drama británico de suspense *Larga es la noche* y el *Monsieur Verdoux* de Chaplin se preguntaba cómo el arte cinematográfico podía reconstruir la realidad en un mundo ensombrecido por la nueva amenaza de la guerra atómica, sin ceder ante las versiones en celuloide del consuelo metafísico propuesto por los filósofos contemporáneos. *Larga es la noche*, una película arriesgada sobre un nacionalista irlandés escapado de la justicia, ofrecía un destello genuino de la oscuridad pero terminaba moralizando sin sentido. Entretanto, Chaplin, que partía de la premisa estrafalariamente imaginaria de un bígamo, adúltero y asesino que a pesar de todo es un tipo encantador, avanzaba a través de una crítica de los principios morales burgueses hacia un realismo mayor que los realistas típicos no podían alcanzar⁷⁴. Anticipando el énfasis del futuro testigo amistoso Elia Kazan en ¡ *Viva Zapata!* , Polonsky criticaba la magnificación del rebelde irlandés que estaba destinado a seguir siendo un

forajido porque era inevitable una autoridad gobernante (necesitada e incluso deseada por el pueblo llano) que impidiera que los rebeldes del mundo se les escapasen de las manos. El problema de los artistas en un mundo que seguía anhelando ser libre era la utilidad de una solución tan cómoda, casi tan significativa como la intervención de un fantasma o un ángel en un dilema aparentemente insoluble y de ordinario no más ingeniosa⁷⁵.

Polonsky, el maestro del género negro, estaba especialmente impresionado en esta época por el clásico francés surrealista y de bajo presupuesto *Cero en conducta* de Jean Vigo (1933), que llegó por primera vez al público especializado estadounidense después de la guerra y que se encontró con críticas claramente hostiles. La rebelión de los escolares franceses contra las tiránicas autoridades ofrecía las imágenes de un motín, demostrando (al menos para él) que el arte fílmico podía elevar el realismo a nuevas cimas. Pero esta no era una observación especialmente útil para Hollywood, o en realidad para la mayor parte de la izquierda de Hollywood (seguramente los escritores de comedia bufa lo habrían apreciado mejor). *Hollywood Quarterly* proporcionaba solo una pequeña brecha –más fácilmente para los profesionales del cine de animación con inclinaciones izquierdistas– para el tipo de exploración que tenía en mente, un comienzo que no tuvo continuación⁷⁶.

Irving Pichel escribió a lo largo de un período de varios años bastante más que Polonsky. Quizá el personaje de más edad con un amplio bagaje de experiencia práctica en el escenario y en varios niveles de trabajo cinematográfico se había guardado estos pensamientos para el momento en que pudieran ser escuchados e incluso suponer una diferencia⁷⁷. No era para nada un filósofo, sino un técnico entusiasta. Pensando en voz alta a la manera de Dudley Nichols, Pichel llegaba directamente a las cuestiones que interesaban a la mayoría de los lectores de HQ dentro de la industria: detalles técnicos y contenidos argumentales, especialmente en áreas poco discutidas, como la animación, la música o la técnica del color. La confluencia de estas y otras tendencias más generales con el objetivo comercial generalizado en la industria constituía la vida cotidiana, intangibles que el antiguo actor y director de reparto, el artista completo de Hollywood y autor comprendía tan bien como cualquiera en la capital del cine.

Para Pichel, la misma insuficiencia de la “insuficiente literatura” sobre las películas escritas por los que trabajan en el cine y no solo en Hollywood daba testimonio de la dificultad, tan antigua como el teatro griego de la Antigüedad, de que el artista analizara su propia forma de expresión artística. Los griegos

habían dejado ese trabajo a los filósofos, pero el artista tenía algo decisivo que decir, particularmente en las formas artísticas modernas, de evolución más rápida y menos comprendidas. Por su parte, Pichel teorizaba moviéndose con cuidado de lo particular a lo general⁷⁸. Así, por ejemplo, enfocaba las implicaciones del movimiento de cámara como la creciente capacidad (y habilidad personal) técnica del cámara para “trasladar al espectador” de modo tan efectivo como la cámara imitaba la función del ojo. La máquina “funciona como la mente cuando uno lee una historia, imaginando el relato y acciones del autor” de un personaje a otro, de una escena a otra. Pero igual de importante era la mejora de la capacidad imaginativa, pues la misma cámara “objetiviza de forma mágica, como ningún otro medio, el deseo de poder acercarse, ver más pronto y de forma más íntima que la vida o las anteriores formas de arte teatral nos han permitido”⁷⁹. Y sin embargo, para Pichel, la historia había seguido siendo lo más importante y cada toma se correspondía de una u otra forma con el desarrollo de la historia de los personajes.

Aunque el proceso de producción en serie de la industria había arrebatado al antiguo director teatral (y Pichel se refería claramente a sí mismo) sus preciadas prerrogativas, impidiéndole en primer lugar colaborar de forma creativa con el escritor (porque la escritura del guion y la filmación se producían con diferente calendario), la posibilidad de unificar conceptos y el método era a pesar de todo inherente al desarrollo de la industria. Welles ofrecía el mejor ejemplo a este lado del océano, pero Pichel señaló el ejemplo británico del director David Lean. *Grandes esperanzas* (1946), un clásico inmediato y muy galardonado, resucitaba a Dickens sin intentar reproducir el mundo victoriano ni hacer un tratamiento psicológico de los personajes al estilo de la película moderna, sino describiendo la historia con tal concisión que “la disposición heterogénea de elementos de conciencia y experiencia es auténtica como los esfuerzos mentales del artista por descubrir el significado y diseño de la vida humana”. Como en *Hamlet*, el protagonista “es más auténtico como símbolo y síntesis que cualquier hombre real que haya vivido”⁸⁰. En resumen, Lean había preparado al cine para un salto adelante –más allá de lo que Pichel había tenido nunca la posibilidad de ir.

Y lo mismo se podía decir sobre Hollywood Quaterly en sus primeros y prometedores tiempos. ¿Quién escribiría con más conocimiento de causa, además de cariño, sobre la animación cinematográfica que Chuck Jones, creador de Bugs Bunny, que no era izquierdista pero tampoco reacio a su compañía; sobre el cine francés que George Sadoul, un famoso crítico e historiador filocomunista, o desde el aspecto académico, Kenneth McGowan, que ofrecía un

agudo contraste entre la política de Disney (que denostaba) y las contribuciones de Disney a la animación (que ensalzaba)?⁸¹.

Los escritores de HQ intentaban convencer de sus planteamientos políticos principalmente a través de la observación del género. Dorothy B. Jones, que una década después escribiría la crítica prestigiosa, por encargo del Fondo de la República sobre la política en el trabajo de los guionistas que figuraban en la lista negra⁸², presentó una primera evaluación sobre el cine bélico, más investigación que análisis y que concluía con la considerable contribución de Hollywood al “papel vital en los asuntos mundiales” del cine y el propio avance de Hollywood en “conciencia social y en nuevas técnicas cinematográficas”⁸³. Desde la perspectiva de Jones, como hemos visto, a los cineastas les faltaban conocimientos sobre temas más sofisticados (como las Naciones Unidas) y con demasiada facilidad transformaban las películas del frente interno en thrillers de espías no muy diferentes de las historias de detectives y asesinatos misteriosos, pero una minoría de películas de acción bélicas (como La patrulla del coronel Jackson, Sahara, Acción en el Atlántico Norte, Guadalcanal y ¡Todos a una!) evitaban los clichés de superhéroes estadounidenses o el tipo de trivialización inevitable en géneros de puro entretenimiento como los musicales, y trasmitían gráficamente las auténticas cuestiones de la guerra. Lamentablemente, la investigación de Jones llegó uno o dos años demasiado pronto, antes de que las mejores películas sobre la guerra o el frente interno fueran estrenadas.

Franklin Fearing siguió el ejemplo de Jones dos años después con una valoración sobre el cine y la vuelta de los veteranos. En ese momento, la crítica de Polonsky de Los mejores años de nuestra vida ya había incluido algunas de las cuestiones más enojosas sobre los éxitos y los fracasos del realismo de Hollywood. Fearing, el psicólogo, quería abordar específicamente la respuesta fílmica al dolor. Señalaba Donde nacen los héroes y Treinta segundos sobre Tokio como una forma fructífera de tratar la cuestión de suma importancia de que los soldados superaran sus traumas de guerra y se reincorporaran con éxito a la vida civil. Las primeras películas de calidad con tema bélico, como Desde que te fuiste, tendían a revelar, o una exagerada nostalgia por el mundo perdido de antes de la guerra, o frustración por el conseguido. El peligro principal, como dejaba claro Fearing, estaba en las películas que culpaban del trauma del presente a la “debilidad que se aloja en la psique humana” y que estaba mas allá de la superación, incluso más allá de la terapia⁸⁴. La alternativa esperanzadora exigía una reconsideración creativa de las relaciones entre la vida civil y militar no solo por la vida futura en los Estados Unidos, sino en todo el mundo. Comprender las razones del

sufrimiento y las perspectivas de salvación de la “familia del soldado” podía transformar el trauma en algo completamente distinto. Pero desafortunadamente, tanto para Fearing como para sus colegas de la revista, la situación mundial ofrecía muchas razones nuevas para el temor y no una comprensión mayor.

Ningún colaborador de Hollywood Quarterly llegó más alto en la estima de Hollywood que el escritor Dudley Nichols. En el último ensayo crítico importante que escribiría, Nichols describía la cinematografía de tiempo de guerra como la encarnación de unas especiales cualidades de intención y método que podían seguramente refundar el cine. Contraataque, la versión refundida por John Howard Lawson de un largometraje ruso, asombró a Nichols por la admirable utilización de un espacio tan limitado. Pero Nichols celebró También somos seres humanos como “cine puro”, del más puro hecho jamás. El realismo de base y el reflejo de la emoción humana debieron parecerle al experto guionista y crítico al nivel de sus mejores intentos, quizá incluso más allá⁸⁵.

Solo raras veces –y esto es también destacable– cayó Hollywood Quarterly en lo que se podía llamar la queja particular de la izquierda que se veía tan a menudo en el Daily Worker y otros órganos vinculados a los comunistas sobre asuntos de censura política o temas antisociales que se multiplicaban en las películas de la época. Lester Cole retomaba así, con riesgo considerable para sí mismo y un grado no pequeño de destrucción de axiomas personales, la historia de la censura de Sangre en el sol. Había escrito durante la década de 1920 un guion sobre Japón y el “Documento Tanaka” del gobierno japonés, un supuesto plan para la conquista de Asia que cayó en manos del Departamento de Estado. Esta versión suavizada sacaba del apuro a las autoridades estadounidenses e incluso rebajaba la retórica del ataque sobre los japoneses, acatando (al menos según Cole) la exigencia de los periódicos de Hearst de una rendición negociada en vez de incondicional en el conflicto que entonces se libraba –una forma de concluir la guerra sin sacudir el sistema de clases del mundo capitalista–. El Hollywood Reporter, siempre ansioso de un escándalo rojo, no dejó escapar la oportunidad de hacer trizas a la nueva revista. Advirtiendo en primera página de los intentos comunistas de apoderarse de las películas, el periódico estableció su primera polémica seria con HQ⁸⁶.

La diferencia entre el guion de Cole y la película terminada resultó bastante menos importante al cabo de unos pocos años, cuando las cuestiones de la vida real sobre la rendición incondicional se habían vuelto discutibles por las funestas implicaciones de la utilización de la bomba atómica. Muchos pacifistas también

se preguntaron cómo la exigencia de rendición incondicional presagió la vuelta atrás de la Guerra Fría o síndrome de “victoria total”. Pero este no fue el peor resultado de la violación de los límites políticos por parte del siempre egocéntrico Cole. Según sus relatos posteriores, el rencor del escritor apartó a Cagney –cuyo hermano William había producido la película y tomado presumiblemente la decisión política– de sus colegas izquierdistas y le predispuso a colaborar con sus enemigos declarados⁸⁷. En todo caso, el ensayo de Cole fue el comentario más rastrero del Quaterly, además del más costoso.

John Houseman reflexionaba entretanto, en una línea más filosófica, sobre el significado de la crispación psicológica de muchas películas de posguerra. Al igual que había disfrutado de las intrigas psicológicas de *Cuerpo y alma*, *Encrucijada de odios* le parecía el ejemplo más completo, asombrosamente coherente para sus veintitrés días de rodaje y presupuesto de serie B, limitándose al antisemitismo y su puesta en escena de oscuros interiores y calles estrechas. En contraposición, Houseman ataca despiadadamente a *Fuerza bruta* de Jules Dassin como “profundamente... inmoral, principalmente por su absoluta falta de realidad” con los criminales como víctimas y el afable guardián como culpable⁸⁸. Asimismo, encontraba en las películas de posguerra de “tipos duros” una ausencia de la moralidad de sus homólogas de la década de 1930, quizá incluso una sensación de miedo generalizada entre la gente “que al dejar atrás la angustia y la conmoción de la guerra... tenía miedo de enfrentarse a sus problemas personales y las dolorosas situaciones de su vida nacional”⁸⁹. Antiguo exponente de un drama y un cine más esperanzado, a Houseman le desconcertaba el género negro.

Ben Maddow, que intentaba aunar la experiencia normal con los trabajos de Eisenstein, proporcionó en el primer número lo que se podía llamar una especie de credo filosófico artístico de Hollywood Quarterly. Se había hecho un gran trabajo cinematográfico, tanto en Rusia como en otras partes, pero había llegado el momento de avanzar.

Síntesis y variación, los grandes principios del rodaje de drama históricos, no habían sido nunca superados tras el *Potemkin* y el *Alexander Nevsky* del maestro ruso. Si el mismo Eisenstein había insistido hacía poco en que el cine debía mirar a sus propias tradiciones, Hollywood necesitaba comprender aquella tradición –pero no como hizo después Eisenstein,

pues las posibilidades de aquella máquina, la cámara, que da al cine su libertad y amplitud única..., es el ojo supremo, incansable de la cámara que puede captar y mantener todos los detalles, que puede llenar incluso las esquinas del cuadro con el abracadabra de la realidad; una silla volcada, o la textura de la forja erosionada, un perro indiferente, la apertura de una puerta que carece de importancia, o una cara, cerca por un momento, que no forma parte de la acción principal. Todas aquellas acciones han sido eliminadas de forma implacable de Ivan el Terrible [la posterior película extremadamente nacionalista de Eisenstein].

A fin de cuentas, es la cámara la única que puede seguir y captar –y con la ayuda del montaje, realzar o desmentir en el drama– todo el tumulto de los acontecimientos humanos, toda su violenta concurrencia en el espacio tridimensional de la pantalla; esta libertad... Eisenstein la ha dejado de lado para congelar y monumentalizar una época... Así, Iván es una película grandiosa, por pretensiones y planificación; pero no es una buena película⁹⁰.

Los críticos hostiles de Hollywood Quarterly consideraron aquellas frases como el típico homenaje comunista al arte y la política de la así llamada Patria de los trabajadores⁹¹. Maddow intentaba lo contrario: una crítica casi impensable hacia el principal artista de masas de Rusia y padre del cine revolucionario que también colocaba el trabajo mundano y secular de los artistas de Hollywood en un contexto propio. Maddow había hecho así una declaración similar a la de Maltz, aunque sin ondear los colores de la rebelión contra las posiciones familiares del Partido sobre arte y cultura. Como Pichel y Polonsky habían subrayado, el trabajo por hacer no era monumentalizar por medio de grandes gestos históricos y melodramas, sino utilizar los avances en la escritura de guiones y el trabajo de cámara para retratar la sociedad, las relaciones sociales y las contradicciones y la esperanza de un comportamiento humano. Aunque el sistema de estudio y la propia falta de imaginación de los radicales habían limitado aquella iniciativa, la promesa de algo mejor se extendía por delante.

Aunque la crítica criptomarxista era el rasgo más controvertido de Hollywood Quarterly, puede que sus comentarios hechos por los propios especialistas sobre áreas menos tenidas en cuenta hayan sido su rasgo más excepcional. Adolph Deutsch, vicepresidente de la Asociación de Compositores Cinematográficos (que no era un sindicato, pero que tenía algunas de sus funciones), protagonista

importante en los Escritores de Hollywood Movilizados y una figura de importancia en el olvidado congreso de músicos del año siguiente, compositor de la banda sonora de *El halcón maltés* y *Acción en el Atlántico Norte*, analizaba su reciente trabajo en *Tres extraños*. El compositor no tenía nada demasiado importante que decir sobre esta película “exótica” (escrita casualmente por John Huston y Howard Koch), que explota las consecuencias trágicas de una reunión entre varias personas dañadas psicológicamente, pero al centrar la atención en los usos del sonido conjuntamente con las imágenes y la acción, señalaba a los lectores aspectos de la película apenas reconocibles incluso a la mayoría de los empleados de la industria. Como otros ensayos teóricos sobre música y distintos ensayos sobre escenografía y color, la contribución de Deutsch dignificaba el oficio de trabajadores del estudio prácticamente anónimos (aunque a veces bien pagados)⁹².

Aun antes de que *Hollywood Quarterly* terminara su relación oficial con todos los izquierdistas, la revista se había vuelto más académica y menos la extensión orgánica del diálogo de los cineastas que sus fundadores habían deseado. Según la opinión de Polonsky: “Quería ser mejor..., pero nunca consiguió llegar al núcleo de lo que trataban las películas. No podía sobrevivir al ataque hacia los radicales en la universidad y en Hollywood”⁹³. Seguramente esta apreciación era demasiado modesta, porque realmente algo se había puesto en marcha. Los radicales querían mantener la política de la película, en el sentido más amplio, como parte fundamental de la discusión sin monopolizarla ni manipularla. Al ceder terreno, tenían la esperanza de evitar el perjuicio que recaería sobre la revista, de modo que su retirada oficial fue solo el paso definitivo.

El fracaso del proyecto podía considerarse como el reverso de las victorias conseguidas y las pérdidas de terreno ocurridas en el Congreso de Escritores de 1943. Es quizá inútil especular sobre lo que *Hollywood Quarterly*, mantenida a los niveles alcanzados entre 1945 y 1947, podría haber logrado en Hollywood – casi tan inútil como especular lo diferente que hubiera sido Estados Unidos (o el mundo) si Henry Wallace hubiera permanecido como vicepresidente en 1944 o si Roosevelt no hubiera muerto en el cargo antes de completar su cuarto mandato—. Pero es tentador preguntarse sobre el diálogo que no se produjo en California y que no se podía producir en ningún otro lugar.

CRISIS OBRERA Y AUTOINMOLACIÓN DE LA IZQUIERDA

Entretanto, las cosas se habían derrumbado también en el frente obrero de Hollywood, con consecuencias bastante más directas para los guionistas. El resentimiento de los magnates hacia el sindicalismo estalló el 1 de mayo de 1941, durante una huelga de nueve semanas particularmente agria en Disney. Irónicamente se dirigía contra un patrón al que los izquierdistas admiraban en secreto como productor que se esforzaba por conseguir la perfección y no se conformaba fácilmente. Pero “tío Walt”, como le gustaba pensar de sí mismo, tampoco admitió ningún compromiso y se negó de plano a negociar. Que la huelga se declarara durante el período del Pacto Hitler-Stalin, cuando la izquierda había perdido a sus aliados, empeoró el panorama considerablemente.

Pero la situación distaba de ser alarmante. En California en general, y especialmente en el sur, la llegada tardía de un sindicalismo a gran escala creó una demanda generalizada de miembros. En los estudios, la insatisfacción con la IATSE (Alianza internacional de Trabajadores del Teatro) y las esperanzas de una sindicalización más amplia habían empujado a finales de la década de 1930 a unos cuantos trabajadores especializados locales a formar la rival FMCP, Federación de Trabajadores Especializados Cinematográficos, un movimiento puesto en duda de inmediato cuando los miembros de la FMCP fueron a la huelga en 1937 por una subida de sueldos. Por primera vez en Hollywood, los huelguistas se encontraron enfrentados con los patronos y con las bandas relacionadas con la IATSE, cuyos gorilas importados rompían las líneas de piquetes con puños de goma y latón y luego se trasladaban en furgonetas de alquiler de pintores, vapuleando a todo el mundo que se acercara. El consejo obrero de Los Ángeles aprobó una resolución que calificaba a la IATSE de Hollywood como “un sindicato de empresa y una agencia para reclutar esquiroles”, y no era una exageración. El duro líder de los pintores, Herb Sorrell, fue también el fundador en 1940 del Congreso de Sindicatos de Estudios (CSU), que reunía a la FMCP con los antiguos “progresistas de la IATSE”, que sacó a sus trabajadores especializados de la atestada internacional⁹⁴.

Las líneas estaban ya trazadas. Sorrell, que en apariencia había sido en algún momento comunista pero que se consideraba a sí mismo un agente libre (y del que se decía que odiaba a muchos líderes locales del Partido tanto como ellos le odiaban a él) siguió en el AFL, pero obviamente él imaginaba un sindicalismo industrial global como solución definitiva a los conflictos laborales. Los estudios veían acertadamente al CSU como un caballo ganador para esta meta. Para un

empresario mediano como Disney, la amenaza exigía al menos una respuesta firme y sin fisuras. Algunos personajes anticomunistas posteriores dignos de mención, entre ellos el sindicalista y actor emergente Ronald Reagan, iban a comentar que la misma posibilidad de sindicalismo industrial anunciaba la subversión y revolución potencial, a pesar de la posición no comunista y liderazgo de tantos sindicatos industriales en otros lugares (incluidos algunos de los que se agolparon de forma incómoda en el AFL). Quizá ese era el camino en que había visto las cosas desde el principio, desde la perspectiva de Hollywood de “gremios de talentos” y sindicatos exclusivistas de trabajadores especializados⁹⁵.

La IATSE, sin embargo, entró también en liza con algunos obstáculos fundamentales. Los líderes regionales George Browne y Willie Bioff, salpicados por la investigación del Comité La Follette del Senado sobre la corrupción sindical, fueron obligados al fin a abandonar la jefatura regional en 1941, cuando se acumularon las pruebas contra ellos. Como comenta Gerald Horne, incluso la interpretación ritual de “Dixie” (una especie de afirmación racial de la IATSE compuesta toda por blancos) en la convención anual de 1940 pareció esta vez anunciar una actitud defensiva o una desesperación más que el triunfalismo del antiguo sindicato⁹⁶.

La IATSE todavía guardaba uno o dos ases. Durante el frenético acoso al rojo y las audiencias del HUAC del período del Pacto, los líderes de la IATSE presentaban melodramáticamente su sindicato como la primera línea de defensa contra el control comunista de Hollywood. Incluso en plena alianza soviético-estadounidense durante la guerra, el acoso continuó. No mucho después de que Bioff delatara a sus cómplices en 1943, un gánster rival de Chicago, Sam Giancana, urdió un cuidadoso plan de relaciones públicas. La unidad de la IATSE en Hollywood se vanagloriaba de un nuevo líder: Roy Brewer, sin ningún antecedente de implicación gansteril, aunque también con un extrañamente escaso historial como miembro sindical de cuota⁹⁷. Aunque la junta ejecutiva de la IATSE en Los Ángeles siguió igual con su larga colaboración con la mafia tan firmemente arraigada como siempre, Brewer se propuso enseguida hacer limpieza, creando un sindicato del espectáculo respetable al mismo tiempo que ferozmente anticomunista.

Esta operación cosmética llegó justo a tiempo, los estudios que ganaban dinero rápidamente en las nuevas y más eficaces instalaciones semejantes a fábricas consiguieron con rapidez centralizar el proceso de creación de películas, pero

también unieron a los trabajadores del estudio como nunca lo habían hecho con anterioridad. En estas nuevas circunstancias, los carpinteros sindicados en la CSU fueron a la huelga por una paga mejor. La IATSE respondió ofreciendo sustituir a los huelguistas con sus propios y sumisos afiliados. El momento era completamente inoportuno para la CSU, porque los piquetes entraron en marzo de 1945 y la guerra iba a continuar hasta agosto. Decididos a impedir las huelgas y resolver las disputas laborales durante la guerra, los comunistas no tuvieron valor para respaldar a Sorrell y la CSU en este conflicto. En retrospectiva, puede que la izquierda y los aspirantes a sindicalistas de la industria cayeran en una trampa tendida cuidadosamente.

A pesar de las propuestas de la Junta Nacional de Relaciones Laborales de plantear la disputa jurisdiccional y la huelga sobre bases razonables para todos, el conflicto siguió echando chispas. Tras la rendición japonesa, los comunistas dieron con retraso su respaldo a los huelguistas, reflatando el esfuerzo que ya decaía. Durante los primeros días de octubre, cuando los miembros de los piquetes anunciaron una actitud más contundente contra los esquirols, los pandilleros hicieron de nuevo su aparición, mezclándose con la multitud con cadenas, mangueras de caucho y cachiporras. En las puertas de la Warner, los bomberos locales y policías con mangueras y porras derribaban a los de la CSU, mientras que los camioneros de fuera de la ciudad (desafiando una resolución de los camioneros locales que se solidarizaban con la huelga) enviaban camionetas llenas de personas y material que atravesaban las líneas. Incluso Frank Sinatra, muy vinculado con la izquierda durante los años de la guerra pero más estrechamente vinculado con las mafias desde sus primeros tiempos como cantante de clubes nocturnos, anunció su decisión de atravesar las líneas con ayuda mafiosa si era necesario. Los antiguos amigos del liberalismo y sindicalismo, como Judy Garland, Olivia de Havilland, los Tres Chiflados e incluso la antigua votante del Partido Lucille Ball, también cruzaron (aunque Bette Davis y Edgar Bergen se mantuvieron firmes, mientras que Eddie “Rochester” Anderson, Roy Rogers, Dale Evans y el campeón de boxeo Joe Louis hicieron apariciones en beneficio de la huelga). La huelga fue aplastada y la CSU sufrió un duro revés.

La guerra laboral de Hollywood no estaba del todo terminada. En julio de 1946, la CSU consiguió con una huelga rápida un asombroso 25 por ciento de aumento de sueldo y un “Tratado de Beverly Hills” parecía prometer concordia. Pronto, la Junta Nacional de Relaciones Laborales –que todavía conservaba personas nombradas por Roosevelt– reguló el derecho de la CSU a otra pequeña victoria,

la jurisdicción sobre los escenógrafos, que de hecho ya habían votado unirse a ella. Los productores y la IATSE volvieron entonces a tender la trampa, instigando un cierre patronal del estudio para los miembros de la CSU y amenazando con despedir a todos los miembros de la IATSE que se negaran a cruzar la línea de piquetes. El nuevo y agresivamente anticomunista liderazgo del Gremio de Actores (en particular Reagan, su íntimo amigo George Murphy y Robert Montgomery) convencieron a los afiliados en una sucesión de acaloradas reuniones de que permitieran a los miembros de la SAG cruzar las líneas sin violar las reglas de solidaridad sindical. Se reanudó la violencia por parte de la policía y forzados mafiosos contra los miembros de los piquetes (a veces también por los sindicalistas del estudio contra los esquirols) y los miembros leales de la IATSE fueron recompensados con un generoso aumento salarial. Las previsiones de producción del estudio habían sufrido en el conflicto, pero, a finales de 1946, con sus miembros enfrentados a problemas legales por sus detenciones y posteriores condenas como consecuencia de los piquetes, la CSU se podía considerar muerta⁹⁸.

Al cabo de un año, Herb Sorrell y otros afiliados acérrimos de la CSU habían sido de hecho puestos en una lista negra para cualquier trabajo de los estudios. La mayoría de los miembros tragaron saliva y se reincorporaron a la IATSE, cuyos líderes rápidamente aprovecharon la ventaja. Con las audiencias del congreso a su disposición, Roy Brewer, el líder local de la IATSE se reveló como un testigo estrella, un ejemplo perfecto de los movimientos sindicales inmensamente más conservadores que cobraron forma nacional en la Guerra Fría bajo el conservador George Meany de la industria de la construcción y una mezcla de AFL y CIO.

Los comunistas de Hollywood no podían ser culpados de todo esto. Las sospechas personales sobre las ambiciones de Sorrell que condujeron a los sindicalistas a desastres estratégicos desgraciadamente se confirmaron, aunque la unión de los estudios, la IATSE, la policía, los bateadores contratados y la prensa comercial habían conseguido modestas victorias improbables en un ambiente cada vez más irrespirable. Pero en el frente político, aunque los infiltrados del FBI en las secciones comunistas de Hollywood habían diseñado las políticas del Partido desde 1947 en adelante, no pudieron hacerlo peor que el grupo en torno a John Howard Lawson o recibir una ayuda más destructiva que la que recibieron del aparato nacional del Partido.

Mientras Hollywood Quarterly tuvo su momento y luego casi desapareció, las

crónicas cinematográficas de New Masses (al igual que las del Daily Worker) entraron en una especie de marcha atrás al estilo previo a 1940 de condenas a Hollywood. Puesto que las personalidades de izquierda del cine estaban sufriendo unos ataques cada vez mas fuertes por parte de los principales ejecutivos de Hollywood, el simple (y simplista) razonamiento era que la industria se había echado (o vuelto a echar) a perder. O quizá los críticos cinematográficos comunistas más correosos habían simplemente moderado sus verdaderos sentimientos durante la guerra y ahora volvían a un reduccionismo habitual⁹⁹.

Si los conservadores se quejaban de que las películas se habían vuelto “demasiado serias”, a diferencia de aquellos alegres y escapistas tiempos de antaño, los escritores de New Masses, Daily Worker y People's World insistían en el manido argumento de que las películas de la época no eran serias, y si lo eran, no tenían una orientación política clara¹⁰⁰. Vida con mi padre, con un ingenioso y antipatriarcal guion de Donald Ogden Stewart, no aportaba nada para el crítico de New Masses Joseph Foster. La mujer del predicador (escrita por Leonardo Bercovici) fue todavía peor, una receta para el escapismo, y también The Lost Moment [El momento perdido], una adaptación de Henry James por el mismo guionista. (Los críticos comunistas eran absolutamente capaces de sentirse ofendidos en nombre de un novelista estadounidense muy elitista, igual que de la clase trabajadora o del “pueblo negro”)¹⁰¹. ¡ Que bello es vivir ! era espantosa, era casi indescriptible (posiblemente, los comunistas no sabían cuántos rojos de Hollywood habían trabajado en el guion)¹⁰². Home of The Brave [La patria de los valientes], recibida como un triunfo liberal en el mismo Hollywood, tuvo que ser justificada como un “avance” por tener un personaje negro hecho y derecho y sin embargo su solución de compromiso a los problemas (“ideas peligrosas... envueltas de forma tan atractiva, coloreadas con tal destreza que es demasiado fácil dejarse engañar”) revelaba el alma fría de Hollywood¹⁰³. Una polémica parecida contra las películas realistas de izquierdas aclamadas por la crítica como El ídolo de barro de Carl Foreman subrayaba la vieja, vieja cuestión: nada bueno podía salir de Hollywood¹⁰⁴.

Aunque los “Premios Unity” de 1948, creados el año anterior por un comité del Frente Popular repleto de liberales de Hollywood dirigido a animar a que hubiera más películas con contenido social positivo (incluida la dignidad racial afroamericana), aclamaron Encrucijada de odios, La barrera invisible, Dos edades del amor y Cuerpo y alma, las dos primeras no tuvieron un recibimiento demasiado amistoso en la prensa comunista. La tercera fue tratada como una

tontería bien hecha y la última fue considerada excesivamente sentimental para el realismo necesario¹⁰⁵. En las raras ocasiones en la que una película como *Monsieur Verdoux* aparecía con unas credenciales políticas (al igual que artísticas) irreprochables, el objetivo principal de la crítica era señalar la excepción que confirmaba la regla y declararla “a millas de distancia de cualquier otra que se hubiera hecho en la Costa Oeste”¹⁰⁶.

En realidad, la mayor parte de las discusiones de Hollywood no trataban ni siquiera sobre películas (y mucho menos sobre técnicas cinematográficas). Durante algunos años, desde 1947 en adelante, los temas de represión y persecución del guionista fiel al Partido regían las charlas de cine. Hollywood se convirtió, durante un tiempo, en un centro de reunión para el sentimiento en contra de la Guerra Fría que rodeaba a la oferta presidencial del Partido Progresista de Henry Wallace, pero principalmente como un grito de los famosos en la noche creciente. Estrellas como Lauren Bacall, que anteriormente había sido tratada con poca admiración por la prensa comunista, de repente alcanzaron una gran (pero efímera) consideración, al menos en sus apariciones políticas. Cuando la ferozmente perseguida campaña de Wallace se cerró en las tinieblas de las elecciones próximas, apenas quedaba nada salvo la inclinación a protestar y lamentarse por un nuevo Hollywood reaccionario y quizá para siempre sin esperanza.

Había llegado el momento de V. J. Jerome, visto por última vez abogando por la desaparición de *New Theater and Film* y esperando aparentemente una década su oportunidad de abalanzarse sobre las “ilusiones” de la izquierda de Hollywood. Lanzaba misiva tras misiva en el sucesor de *New Masses*, *Masses and Mainstream*, atacando una crítica favorable en *Daily People’s World* de una versión puesta al día de un libro anterior, ahora titulado *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, escrito por el mismo que durante tanto tiempo fue adepto político de Jerome, John Howard Lawson¹⁰⁷. Al intentar aplicar su conocimiento teatral a la evolución del cine, Lawson había repetido la mayor parte de la historia narrativa liberal de Hollywood de Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, añadiendo solo algún breve comentario en cierto modo favorable sobre las tendencias fílmicas durante la guerra y sobre los inquietantes vientos políticos posteriores. Estaba más interesado en los problemas técnicos de estructura, creación de personajes y pistas de sonido que en la estética política. Quizá por última vez, Lawson escribió como artista¹⁰⁸.

Pero Jerome rechazó tajantemente ver el reservado optimismo de Lawson sobre

el cine estadounidense en el mejor de los casos como una miopía que bordeaba cuanto menos en el desviacionismo. La “falacia de la idealización del cine” en los escritos de Lawson sería vista entonces como lo que era, concretamente una pseudo-fusión del espectáculo de masas y el “arte del pueblo”. Si Hollywood podía producir lo último, entonces las películas serían más antirracistas que racistas. Pero “bajo el capitalismo..., el cine sirve al monopolio [capitalismo]... como su arma ideológica más potente para dominar las mentes de millones”¹⁰⁹. Hollywood era, como veinte años antes, el Enemigo Principal. *The Negro and the American Films* [El negro y las películas americanas] de Jerome comprimía el tema en casi cien páginas de polémica¹¹⁰. Tema zanjado (o por lo menos Jerome debió pensarlo).

Lawson respondió flagelándose. Cuatro años antes Albert Maltz había estado de acuerdo con la crítica de su exigencia de un arte independiente de juicios políticos inmediatos. Lawson, que en su momento pudo haber elaborado la crítica oficial a Maltz, capituló ahora ante su propia crítica:

Es sintomático del nivel general de la crítica marxista en los Estados Unidos, que, aparte del comentario de Jerome, mi trabajo sobre la dramaturgia y el guion ha tenido críticas favorables y ha sido aceptado de forma acrítica sin discusión de sus formulaciones erróneas. Se deja al autor que reconozca sus defectos...¹¹¹

Nada desde dentro del campo comunista en los Estados Unidos estaría mejor calculado para confirmar los tópicos de la Guerra Fría, de modo que Lawson reconociera sus presuntos errores. Admitió que había sido demasiado optimista, incluso irresponsable, al difundir las ilusiones de Hollywood como una fuerza positiva en la sociedad.

En el último ensayo publicado por entregas que constituía su folleto *Film in the Battle of Ideas* [El cine en la batalla de las ideas], luchaba con obstinación buscando algún mensaje ligeramente positivo. Admitía que su formulación describiendo el cine como “una de las partes más esenciales de la superestructura cultural... utilizada con especial cuidado y atención por la clase dirigente” podía ser tomada como una confesión de inutilidad. Pero solamente, insistía, por aquellos que se negaban a ver una lucha en la cultura similar a la de la fábrica o

la de los tribunales. “La protesta del público” podía “forzar concesiones en el contenido de las películas”, especialmente si se combinaba con la lucha por la producción independiente. Mientras tanto, la lucha por aquellas concesiones no alimentaría “ilusiones reformistas” sobre el veneno del celuloide que fraudulentamente se etiqueta como espectáculo”¹¹².

Lawson imaginaba una escotilla de salida para el puñado de camaradas que le quedaban —si el cine podía abarcar la vida de la clase obrera, la de los afroamericanos y la de los mexicanoamericanos, además de la de los nacidos en el extranjero, comenzar a tratar los personajes femeninos con dignidad real y hacer sitio a los sentimientos pacifistas y a una historia alternativa a la propaganda oficial—. Estos seguían siendo meros sentimientos nobles, a pesar de toda la lógica defectuosa que los acompañaba. Puede incluso que Lawson hubiera tenido razón al atribuir el claro declive de la asistencia al cine, acompañado por el repentino cierre de cientos de salas a comienzos de la década de 1950, a algo más que la competencia de la televisión. De hecho, las películas inteligentes habían disminuido bruscamente de número. Pero no podía prever que la única forma de recuperación fuera a través del sistema, aunque un sistema revisado que permitiese producciones independientes para que las estrellas y otros pudieran hacer sus propios tratos bancarios, con los estudios principales continuando con la distribución de las películas. Y esto no sucedería a corto plazo.

Aquella realidad y la inutilidad de apelar a la “presión de las masas” del público ávido de espectáculo, que era más probable que encendiese el recién adquirido aparato de televisión que se molestara en ver películas poco gratas (como los bodrios anticomunistas), hicieron la posición de Lawson más que insostenible. Había regresado al viejo impulso teatral y documental para abolir por completo el Acorazado Hollywood, cuando solo el propio Hollywood podía hacerlo¹¹³.

La lucha por el significado cinematográfico antes del hundimiento en el reduccionismo político había presagiado con décadas de adelanto las discusiones académicas. En un sentido global y transpolítico, la teoría cinematográfica solo consiguió cierto grado de concreción después de 1945, con los comienzos del diálogo internacional. Creció la sensación, aunque ni mucho menos de forma rápida y coherente, de que los diferentes enfoques podían ayudar definitivamente a la construcción de una teoría unificada al enfocar la atención en una amplia gama de elementos. Todo en el *Hollywood Quarterly* sugería que este avance era natural y realmente inevitable. Para cuando aquella crítica se dividió en teorías

que intentaban explicar el cine como forma artística y las todavía más académicas que intentaban analizarlo como un hecho social de la vida por medio de la psicología, la sociología u otros métodos científicos sociales, el Frente Popular hacía mucho tiempo que había desaparecido¹¹⁴.

Entre los ataques exteriores y los interiores, la izquierda de Hollywood estaba más que muerta en 1947. Y sin embargo, ¿cómo se podía explicar el exitoso guion de John Howard Lawson para *Llanto por la tierra amada*, rodada en África y estrenada solo un año antes que su panfleto, que contenía muchas escenas notables de humanidad sufriente pero indómita? ¿O algo tan oscuro y frívolo como la última película de Laurel y Hardy, *Utopía*, escrita por Howard Dinsdale, sobre una desventurada pareja que hereda una isla de mineral de uranio? ¿O la aparición de *Muerte de un viajante*, *El merodeador*, *Captain Scarlett*, *Martín Lutero*, *Solo ante el peligro*, *La túnica sagrada* y *Vacaciones en Roma* (las dos últimas sin firmar por los auténticos guionistas) y, sobre todo, la ganadora de seis Óscar, *Un lugar en el sol*, todas dentro de los mismos años?

De algún modo, casi de forma inexplicable, el trabajo siguió en el mundo semiautónomo del espectáculo de masas hasta los golpes finales repartidos por las audiencias de Hollywood e incluso después. Contra el empedernido análisis de clase, contra la predicción constante, se continuaron haciendo buenas películas, muy a menudo por aquellos que abandonaban del Partido Comunista pero no de la izquierda.

La atmósfera política, la represión, la campaña del FBI contra los sindicatos y los grupos pro derechos civiles, los titulares de los periódicos sensacionalistas y un aumento de las amenazas de guerra parecía descartar cualquier progreso en la teoría o la práctica de la cinematografía estadounidense. A pesar de todo ello, el trabajo continuaba donde había prosperado en primer lugar –en la profundidad de los géneros, prácticamente fuera de la vista de todo el mundo excepto del público urbano entendido–. Muchos de los mejores guionistas de la izquierda hicieron su mejor trabajo aquí. En ninguna parte esto fue más cierto que, desde 1946, en el cine negro, un género que parecía contribuir a la desilusión política y personal. Nadie habría adivinado en 1938 o 1944 que la fantástica convergencia del realismo estilo Hollywood, la estética alemana y el marxismo freudiano se convertiría en el mismo emblema del Frente Popular de Los Ángeles.

Notas al pie

¹ [John Houseman, Front and Center \(Nueva York: Random House, 1979\), 156-57.](#)

² [Nuestro agradecimiento a Ernest Callenbach por esta descripción de sí mismo, en correspondencia por correo electrónico con los autores en agosto de 2000. Véase también Brian Henderson, "Introduction", a Brian Henderson y Ann Martin editores, Film Quarterly-Fourty Years, a Selection \(Berkeley: University of California Press, 1999\), 1-2.](#)

³ [El posterior patrocinio de American Film por parte de AFI, bajo la dirección de Peter Biskind, produjo el equivalente político más cercano a Hollywood Quarterly, pero era más una publicación a menudo de periodismo político-cultural profundo, sin el tono generalmente erudito del original que se encontraba en la raíz tanto del estudio cinematográfico como de la crítica cinematográfica seria.](#)

⁴ [William Wyler, "No Magic Wand", The Screen Writer 2 \(Febrero 1947\), 2.](#)

⁵ [Dudley Nichols, "Writer, Director and Film", en John Gassner y Dudley Nichols, editores, Best Film Plays of 1943-1944 \(Nueva York: Crown Publishers, 1945\), xxV.](#)

⁶ [Wyler, "No Magic Wand", 2.](#)

⁷ ["Reflections of Guy Endore", entrevistado por Guy Rogers, Programa de Historia Oral de la UCLA, 1964, 143-45.](#)

⁸ [Estas conclusiones están sacadas de conversaciones con Abraham Polonsky y con John Weber, quien no recordaba una relación práctica con la Junta Consultiva más allá de haber prestado su nombre. La misma indiferencia relativa se podría aplicar a Screen Writer, cuya junta editorial también hacía malabarismos.](#)

⁹ [Isidor \[Schneider\] a Maltz, 6 de febrero de 1946, Documentos de Albert Maltz,](#)

State Historical Society of Wisconsin.

¹⁰ Arthur Schlesinger, Jr., The Vital Center: The Politics of Freedom (Boston: Little, Brown, 1949), 123-24.

¹¹ “The Citizen-Writer in Retrospect”, Historia Oral de Albert Matz, UCLA, entrevistado por Joel Rogers, 1976, 511-15.

¹² El debate sobre la sustitución de Lawson era evidentemente informal, pero registrado en los documentos del FBI varios años más tarde por un informador bien situado. Documentos del FBI, L.A. 200365 y 10022184 [1951]. Cuando Lawson entró en prisión, Michael Wilson y Paul Jarrico se encargaron de hecho de la muy reducida sección comunista, hasta que abandonaron el Partido.

¹³ Bernhard J. Stern a Albert Maltz, 29 de abril de 1946, Maltz Papers. Stern, director de la publicación Science and Society, iba a encabezar un cambio de orientación a la revista lejos de la órbita del Partido Comunista a comienzos de la década de 1950. Parafraseando, Stern citaba el discurso del dirigente del Partido, Foster, declarando “que el movimiento se oponía a la literatura de tesis. Dijo que no deseaba confinar al artista dentro de los estrechos límites de los conceptos de la lucha de clases, que el artista debe tener intereses tan amplios como el mundo y fronteras tan llenas de vida como la humanidad misma”. Así pues, el asunto solo era, después de todo, de lealtad política.

¹⁴ Este recuerdo de John Weber, en una carta a Paul Buhle, 10 de febrero de 2000.

¹⁵ Sin haber sido nunca militante del Partido aunque sí aliado íntimo de los comunistas en el Gremio de Guionistas, Nichols firmó un manifiesto no intervencionista del congreso de la LAW de 1941, un documento que en su momento y posteriormente se consideraba que solo lo habían firmado los más cercanos al Partido.

¹⁶ Albert Maltz, “The Citizen-Writer”, 514-15, señala con precisión a Endore como una víctima particular del ego de Lawson más que de la política del Partido en Hollywood o en otra parte.

¹⁷ Dudley Nichols, “The machine from the God”, en John Gassner y Dudley Nichols, editores, Best Film Plays, 1945 (Nueva York: Crown, 1946), xxVII.

¹⁸ Véase Daniel Walkowitz, [Working with Class: Social Workers and the Politics of Middle Class Identity](#) (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999), para un rico retrato de las vidas culturales de la izquierda de clase media baja, y en particular judía.

¹⁹ Jean Butler, entrevistada por Paul Buhle, [Tender Comrades](#).

²⁰ Horne, [Class Struggle in Hollywood](#), 112-14.

²¹ Karl Marx, [The Grundrisse](#), editado y traducido por David McLellan (Nueva York: Harper and Row, 1971), 26. [Existe edición en castellano, [Elementos fundamentales para la crítica de la economía política](#), traducido por Pedro Scaron, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1976.]

²² Mikhail Lifshitz, [The Philosophy of Art of Karl Marx](#) (Nueva York: New York Critics Group, 1938), traducido por Ralph B. Winn.

Este documento en particular probablemente no se conozca en Hollywood, pero sus opiniones –a caballo entre la posición “proletaria” de que la clase trabajadora podía crear arte y el sentimiento de Hollywood de que la cultura popular comercial quizá fuera una forma transitoria inevitable– habría coincidido en líneas generales con la visión de muchos escritores. Gracias a John Weber por sus reflexiones privadas sobre el estado primitivo de la estética dentro de la izquierda de Hollywood.

²³ [La única escuela de artistas y de crítica cultural que salió en defensa de la cultura popular fue el surrealismo, que influyó mucho a Benjamin, pero se vio severamente mermado en su capacidad de influencia sobre la izquierda estadounidense debido a su apoyo a Trotsky. La situación era diferente en la industria cinematográfica francesa por complicadas razones. Véase el capítulo 7.](#)

²⁴ [Como la presunta federación de artistas revolucionarios prevista por Trotsky y el dirigente surrealista André Breton no llegó a nada, otros proyectos culturales de izquierda no comunista se disolvieron o giraron a la derecha. La Partisan Review, todavía nominalmente socialista en 1940, fue cambiando hacia una posición de vanguardia que atacaba a la cultura popular. Véase Paul Buhle, Marxism in the United States \(Londres: Verso, edición de 1991\), 159-83, 206-16, y Paul R. Gorman, Left Intellectuals and Popular Culture in Twentieth Century America \(Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996\), 137-56.](#)

²⁵ [Una crónica experta sobre el cine en yidish en el filocomunista Morgn Freiheit y la participación de radicales en el proceso creativo de películas yidish hechas en USA podría parecer que trascienden estos límites, pero eran como las películas mismas una extensión del teatro yidish, de nuevo una alternativa a la corriente principal. J. Hoberman proporciona muchos buenos ejemplos de la crónica de Morgn Freiheit sobre el cine yidish en Bridge of Light.](#)

²⁶ [Véase Russell Campbell, Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942 \(Ann Arbor: UMI Research Press, 1982\), 146-48 y el último capítulo, 237-73. Una historia oral esclarecedora de Leo Hurwitz con amargos comentarios sobre sus dificultades en Hollywood durante la guerra \(más especialmente, la implicación de antiguos camaradas en películas con afán de lucro\) está en los archivos del Proyecto del Teatro Federal \(TF\), trasladado recientemente desde la Universidad George Mason a la Biblioteca del Congreso. Manifestamos un especial agradecimiento a Lorraine Brown del Proyecto TF por hacer posible esta entrevista.](#)

²⁷ [Joris Ivens, “Notes on Hollywood”, en Herbert Kline, editor, New Theater and Film, 1934-1937 \(Nueva York: Harcourt Brace, 1985\), 299. Es interesante destacar que Kline, que por entonces se había trasladado a Hollywood, era en 1941 uno de los instructores de la escuela de la LAW –pero era irreconciliable con Lawson y no encajaba en el marco del Partido.](#)

²⁸ [James Dugan, “American Movies”, New Masses 33 \(5 de diciembre de 1939\), 24. Este era un comentario generoso acerca del libro del historiador y crítico. En realidad, Rise of the American Film: A Critical History de Jacobs \(Nueva York: Teachers College Press, Columbia University, 1939\) es extremadamente suave, tan apolítico \(o cuidadosamente distanciado de los antiguos lazos con la izquierda de Jacobs\) que la función “educativa” de las películas al explicar los conflictos imperiales de cambio de siglo o la Primera Guerra Mundial y la política negrofóbica de El nacimiento de una nación de Griffith son apenas criticadas. Solo una porción relativamente pequeña del libro trata de las películas sonoras y es más una categorización que un comentario. A pesar de unos pocos capítulos \(los mejores de ellos sobre Chaplin\) Rise funciona más adecuadamente como un manual básico sobre tecnología y técnica además de las influencias fílmicas antes de 1930.](#)

²⁹ [Dugan, “American Movies”, 24.](#)

³⁰ Endore recordaba que las dos revistas habían sido nominalmente los órganos de la sección de Hollywood de la Liga de Escritores Americanos, pero su patrocinio era una mera cuestión formal. Sus breves pero valiosas observaciones retrospectivas se pueden encontrar en la Introducción de la reedición de “Black and White/Clipper” en Joseph Conlin, editor, The Radical Press in America, 1890-1950 (Westport: Greenwood Press), 554-61.

³¹ No solo futuros guionistas tuvieron la oportunidad de adiestrarse en los talleres. Gerda Lerner, décadas más tarde una de las creadoras de las películas de mujeres, tomó clases aquí, fue animada a escribir ficción por Viola Brothers Shore, publicó su primer relato en The Clipper y aprendió historia de los Estados Unidos de John Howard Lawson.

³² Gibney, que tuvo una educación refinada (Phillips Exeter Academy y Amherst College), había ganado Óscar por el argumento y el guion de La tragedia de Louis Pasteur, una de las películas favoritas de la izquierda; también escribió Soy un fugitivo, colaboró con Edward Chodorov en El mundo cambia y, más tarde, con Norman Barzman en La huella de un recuerdo, llevada a televisión así como al teatro en los años de la lista negra y posteriormente. Gibney cumplió varios mandatos como presidente de la SWG. Schary, de quien sabremos más cosas en los capítulos 6 y 8, comenzó como actor, haciendo su debut en Broadway en The Last Mile [La última milla] de John Wexley, escribió la historia para Forja de hombres, escribió El cuervo en colaboración con Francis Faragoh y colaboró con Hugo Butler en El joven Tom Edison y Edison el hombre, entre sus otras películas. Schary se cambió a la zona de los ejecutivos de los estudios en la década de 1940, dándose a conocer por películas con “mensaje” (incluida El muchacho del pelo verde), hasta que una racha de macartismo le llevó de la izquierda al centro.

³³ “The School for Writers: an Editorial Article”, The Clipper 1 (octubre de 1941), 19. Este comentario presumiblemente lo escribió Guy Endore y elabora en términos un tanto diferentes las observaciones hechas en las “Opening Remarks” en el Congreso de la LAW de aquel mismo año.

³⁴ Schwartz, The Hollywood Writers’ Wars, 164.

³⁵ Alfred Lewis en entrevista con Larry Ceplair, Tender Comrades, 446-47.

³⁶ Durante la lista negra, Levitt tuvo empleos extraños, dirigió su propio estudio

fotográfico, colaboró con seudónimo junto con su mujer en media docena de comedias de situación para televisión y programas de variedades (los más destacados, The Donna Reed Show y The Ghost and Mrs. Muir, y escribió varias películas familiares. Por lo que más se le recuerda en círculos de guionistas es por haber orientado a jóvenes afroamericanos aprendices de guionistas de cine y televisión y también por trabajar dentro del Gremio de Guionistas para garantizar pensiones con un fondo especial a los guionistas incluidos en la lista negra y para recuperar los títulos de créditos perdidos. Véase Alfred Lewis Levitt, entrevistado por Larry Ceplair, Tender Comrades, 441-69. Deseamos reconocer el entusiasmo de Levitt para hablar y su franqueza en una entrevista con Paul Buhle en 1994. Véase también “Interview with Alfred Lewis Levitt” y “Entrevista con Helen Slote Levitt”, ambas de Larry Ceplair, UCLA, 1998.

³⁷ “Opening Remarks: League of American Writers Congress, 1941”, LAW Papers, Bancroft Library, University of California, Berkeley, sin página.

³⁸ Resolución, Congreso de 1941, LAW Papers.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ “The Shadows Find a Voice”, New Masses 37, 22 de julio de 1941, 27.

⁴¹ John Bright, “Not Words-Machines”. Congreso de 1941, LAW Papers.

⁴² “The Shadows Find a Voice”, 27-28.

⁴³ El congreso de la LAW también presentó un telegrama colectivo desde el capítulo de Hollywood y la elección de un Comité de Resoluciones (en el que se incluían a Marc Blitzstein, Dashiell Hammett, Viola Brothers Shore y Lawson como presidente) cuyo trabajo pudo haber liquidado de hecho la LAW, sine die.

⁴⁴ Entrevista de William Alland por Paul Buhle, Los Ángeles, 1992. Alland, con una ligera experiencia teatral, se había unido al Welles de los días del Mercury, y a finales de la década de 1940 escribió la primera serie de radio basada en experiencias psiquiátricas infantiles. Tarde ya para llegar al cine (testigo colaborador en la última de las audiencias de Hollywood en 1953), Alland produjo películas familiares en cantidades considerables durante una década, todas de serie B, y la mayoría en Creature Features, en particular La mujer y el monstruo, en “tres dimensiones”. Insistió a su entrevistador en que sus películas fantásticas tenían un mensaje ecológico. En la época de la entrevista, varios años

antes de su muerte, había gastado todo su dinero y vivía en un camping para caravanas, manteniéndose pobremente mediante la venta telefónica de suscripciones a Los Angeles Times.

⁴⁵ Cedric Belfrage, “Orson Welles’ Citizen Kane”, The Clipper I (mayo de 1941), 12-14. De hecho, Belfrage puede que influenciara profundamente el documento de la LAW de Bright a través de debates. La mejor reevaluación reciente de Ciudadano Kane es Michael Denning, The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century (Nueva York: Verso, 1996), 362-94.

⁴⁶ Véase Schwartz, The Hollywood Writers’ Wars, 192-94, para un valioso debate sobre la cuestión y las percepciones de ella en la época, extraído de las conversaciones de Schwartz con Paul Jarrico y otros.

⁴⁷ “Testimony of David Lang”, Motion Picture Hearings, Los Ángeles, 1953, 347.

⁴⁸ “Testimony of George Beck”, Motion Picture Hearings, Los Ángeles 1953, 1823-24.

⁴⁹ Communism in the Motion Picture Industry, Hearings of the House Committee on Un-American Activities, 1951 (Washington: U.S. Government Printing, Office, 1951), 287.

⁵⁰ Uno de los pocos informes del congreso se encuentra en Servio Giovancchini, Hollywood Modernism, Film and Politics in the Age of the New Deal (Filadelfia, Temple University Press, 2001), 168-71.

⁵¹ Frontispicio, Writers Congress: The Proceedings of the Conference held in October 1943 Under the Sponsorship of the Hollywood Writers Mobilization and the University of California (Berkeley: University of California Press, 1944).

⁵² “A Conversation with Edward Dmytryk”, Proyecto de Historia Oral de la Universidad de Columbia, 1959, en los archivos de la Universidad de Columbia.

⁵³ “Preface”, Writers Congress, xI-xII.

⁵⁴ Los productores Darryl Zanuck, William Dossier y Kenneth MacGowan fueron los nombres más importantes. Entre los escritores no particularmente de la izquierda se podían contar a Leonard Spielgass, Emmet Lavery, Harry

Kurnitz, Arch Oboler, Dudley Nichols y James Milton. Izquierdistas de diversas profesiones hicieron acto de presencia, incluidos James Wong Howe, Ben Maddow, Abe Burrows, John Hubley, Ben Barzman, Vladimir Pozner y Dalton Trumbo.

⁵⁵ Robert Rossen, “An Approach to Character, 1943”, Writers Congress, 63.

⁵⁶ Ibid., 64.

⁵⁷ Ibid., 66.

⁵⁸ Darryl Zanuck, “The Responsibility of the Industry”, Writers Congress, 33.

⁵⁹ Edward Dmytryk, “The Director’s Point of View”, Writers Congress, 45.

⁶⁰ Véase Joris Ivens, “The Documentary Film and Morale”; Kenneth MacGowan, “Ambassadors of Good Will”; James Wong Howe, “The Documentary Film and Hollywood Techniques”, y Sargento Ben Maddow, “The Writer’s Function in Documentary Film”, en Writers Congress, 75-79, 90-103.

⁶¹ “An American Writers Credo”, Writers Congress, 611-12.

⁶² W. McNeill Lowry, “A Writers’ Congress and Its Credo”, The New York Times Book Review, 24 de septiembre de 1944. Como era lógico, el crítico estaba cerca de la izquierda de Hollywood.

⁶³ Davidman también abandonó finalmente a su marido, se convirtió al cristianismo y, después de una correspondencia trasatlántica, se trasladó a Inglaterra para casarse con el famoso escritor místico cristiano C. S. Lewis, un amor plasmado bastante correctamente en la pantalla, primero en un documental de 1985 de la BBC y luego como Tierras de penumbra (1993), con Anthony Hopkins y Debra Winger. Quizá, se podría sugerir, que al final y después de todo triunfó (de forma póstuma) en el cine. Estos detalles autobiográficos han sido proporcionados por Alan Wald, a quien una vez más hemos de darle las gracias.

⁶⁴ Véase Herbert Biberman, “Hollywood Skips the Next War”, New Masses 36 (2 de agosto de 1940), 7-8. El título del artículo estaba sacado de un folleto de Guy Endore, Let’s Skip the Next War [Vamos a saltarnos la próxima guerra], y Biberman pudo informar de varias concentraciones y manifestaciones locales

importantes. Biberman no logró informar de la desorganización real de la izquierda de Hollywood anterior a 1939 y sus proyectos culturales. Un sucesor antibelicista al espectáculo Meet the People tuvo tan poco éxito que acabó con la Alianza Teatral de Hollywood creada unos pocos años antes por Henry Myers, Henry Blankfort y otros.

⁶⁵ Joy Davidman, “The Hill and the Way”, New Masses 45 (27 de octubre de 1942), 29.

⁶⁶ Arnaud d’Usseau, “A Screenwriter Speaks”, New Masses 32 (12 de septiembre de 1939), 29-32. Este fragmento fue descrito como una carta al director de New Masses, en respuesta a una reseña sin interés de Edmund Wilson a la novela de Nathanael West El día de la langosta e insistiendo en que los guionistas se habían engañado a sí mismos sobre su profesión.

⁶⁷ Joy Davidman, “Women: Hollywood Version”, New Masses 44 (14 de julio de 1942), 28-30.

⁶⁸ Charles Humboldt, “Caricature by Hollywood”, New Masses 51 (28 de julio de 1944), 29-30.

⁶⁹ W. McNeil Lowry, “A Writers Congress”.

⁷⁰ “Editorial Statement”, Hollywood Quarterly 1 (octubre de 1945), sin página.

⁷¹ Entrevista con Sylvia Jarrico por Paul Buhle, Pecoima, 1993.

⁷² Abraham Polonsky, “‘The Best Years of Our Lives’: A Review”, Hollywood Quarterly 2 (abril de 1947), 257-60.

⁷³ Polonsky, “The Best Years”, 260.

⁷⁴ Polonsky, “Odd Man Out”, 402.

⁷⁵ Ibid., 406.

⁷⁶ Su siguiente sentencia filosófica notable sobre el cine no aparecería hasta 1961 –y entonces, en una publicación francesa, Presence du Cinema, influenciada por el surrealismo–. Reproducimos una parte en A Very Dangerous Citizen, 196-97.

⁷⁷ [No destinado a ser crítico, Polonsky estaba camino de convertirse en novelista, algo a lo que probablemente se habría dedicado aunque la lista negra no hubiera existido nunca. Por su parte, a Pichel solo le quedaban unos pocos años de vida.](#)

⁷⁸ [Irving Pichel, “Book Reviews: The Creator as Critic”, Hollywood Quarterly 2 \(octubre de 1946\), 212-13.](#)

⁷⁹ [Irving Pichel, “Seeing with the Camera”, Hollywood Quarterly 1 \(enero de 1946\), 139-40. Véase también Pichel, “The Creator as Critic”, Hollywood Quarterly 2 \(octubre de 1946\), especialmente 212-13, y Pichel, “A Long Rope”, Hollywood Quarterly 3 \(octubre de 1946\), 416-20, un ensayo importante sobre Alfred Hitchcock.](#)

⁸⁰ [Pichel, “‘Happy Breed’ and ‘Great Expectations’”, Hollywood Quarterly 2 \(octubre de 1946\), 411.](#)

⁸¹ [En la época de la publicación, Sadoul, un antiguo surrealista, se había convertido en el secretario general de la Federation Française des Cine-Clubs y uno de los críticos cinematográficos más influyentes de Francia. Check Jones, que trabajaba para la Warner, estaba creando personajes como Bugs Bunny, Porky, Daffy, Tweetie Pie, Speedy Gonzalez, el Correcaminos y el Coyote.](#)

⁸² [Véase Dorothy B. Jones, “Communism and the Movies: A Study of Film Content”, en John Cogley, editor, Report on Blacklisting I \(Washington: Fondos para la República, 1956\), 196-233. Esto es todo de lo más patético porque los Fondos para la República también servían como un “pasaporte” para los proyectos intelectuales clave de la CIA como el “Comunismo en la vida de los Estados Unidos”, serie de líderes eruditos con gran apoyo financiero planificados por la junta ejecutiva del Comité Americano por la Libertad Cultural \(con Arthur Schlesinger, Jr., como figura más influyente\). Véase Sigmund Diamond, Compromised Campus: The Collaboration of the Universities with the Intelligence Community, 1945-1955 \(Nueva York: Oxford University Press, 1992\), 133-34.](#)

⁸³ [Dorothy B. Jones, “Holly Word War Film, 1942-44”, Hollywood Quarterly 1 \(Octubre de 1945\), 1-2.](#)

⁸⁴ [Franklin Fearing, “Warriors Return: Normal or Neurotic”, Hollywood Quarterly 1 \(Octubre de 1945\), 97-109, especialmente 108. En una época en la que los marxistas como grupo seguían siendo muy críticos con Freud, el](#)

categoricamente no marxista (y no comunista, aunque sí de izquierdas) Fearing reflejaba tal sentimiento sugiriendo una visión “pesimista y derrotista”, 3, 108. Véase también Fearing, “Psychology and the Film”, *Hollywood Quarterly* (1946), 108-21, y el eminente Lawrence S. Kubie, “Psychiatry and the Films”, *Hollywood Quarterly* 2 (Enero de 1947), 113-17. Fearing criticaba A través del espejo, una película “de desdoblamiento” escrita por Vladimir Pozner, señalando que aquí por primera vez una película había mostrado el test de Rorschach. Tanto Fearing como Kubie apuntaban la necesidad de investigar más en el área de la psicología y las películas.

⁸⁵ Dudley Nichols, “Men in Battle”, *Hollywood Quarterly* 1 (Octubre de 1945), 34-39. Los estudios serios sobre Nichols se limitan a Cheryl R. Kiley, “The Career and Films of Dudley Nichols”, tesina inédita, Universidad de San Luis, 1982. Véase capítulo 8 sobre sus problemas mientras escribía *Pinky*, su última película importante.

⁸⁶ Véase el relato interesado de Cole en *Hollywood Red*, 217-221, que incluye una reedición de la característica historia de caza de rojos de Reporter.

⁸⁷ Lester Cole, “Unhappy Ending”, *Hollywood Quarterly* 1 (Octubre de 1945), 80-83; véase Robert Sklar, *City Boys* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 158-59, sobre el distanciamiento de Cagney de la izquierda, gracias más a una larga deriva desde mediados de la década de 1930 que Sklar percibe (y sin excluir un apoyo firme a ciertas libertades civiles de los comunistas en 1947, abandonado precipitadamente desde entonces), pero la diatriba de Lester Cole molestó sin duda a la estrella liberal.

⁸⁸ John Houseman, “Violence, 1947: Three Specimens”, *Hollywood Quarterly* 3 (Octubre de 1947), 63.

⁸⁹ John Houseman, “Today’s Hero”, *Hollywood Quarterly* 2 (Octubre de 1946), 162.

⁹⁰ Ben Maddow, “Eisenstein and the Historical Film”, *Hollywood Quarterly* 1 (Octubre de 1945), 26-28.

⁹¹ Como en el *Hollywood Quarterly* “exposé” por el *Hollywood Reporter*, reeditado en el volumen de Cole.

⁹² Adolph Deutsch, “Three Strangers”, *Hollywood Quarterly* 1 (Enero de 1946),

214-19. Véase también para otros ejemplos Frederick W. Sternfield, “The Strange Music of Martha Ivers”, Edward Biberman, “... In Glorious Technicolor’”, y Mordecai Gorelik, “Hollywood’s Art Machinery”, todo en Hollywood Quarterly 2 (Octubre de 1946), 214-23.

⁹³ Citado por Nancy Lynn Schwartz, Hollywood Writers’ Wars, 234.

⁹⁴ Gerald Horne, Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds and Trade Unionists (Austin: University of Texas Press, 2001), 52-54.

⁹⁵ El implacablemente anticomunista Sindicato Internacional de Ropa Femenina, inicialmente integrado en la CIO, había regresado a la AFL, planteando allí a los comunistas y a sus aliados menos competencia para el liderazgo. Pero lo contrario a los recuerdos de posguerra de los molestos comunistas fue la conformidad de la CIO con las directrices gubernamentales en tiempo de guerra la que dio a la organización un impulso ascendente de militancia –un hecho que dio a los desconfiados más razones para considerar a la administración “Rosenfeld” infiltrada por los comunistas y por los judíos, generalmente lo mismo en la propaganda contraria a la CIO.

⁹⁶ Horne, Class Struggle in Hollywood, 55.

⁹⁷ En Nebraska, Brewer consiguió ser elegido a la presidencia de la débil Federación del Trabajo de Nebraska a la edad de veintitrés años. Sirvió nominalmente como ejecutivo de la AFL mientras pasaba la mayor parte del tiempo trabajando con las agencias del New Deal para imponer los códigos industriales. Su promoción a dirigente de Hollywood fue una sorpresa para los miembros de la IATSE, la mayoría de los cuales nunca habían oído hablar de él, pero apenas supuso una conmoción: de hecho porque jamás habían elegido a sus propios dirigentes.

⁹⁸ Horne, Class Struggle in Hollywood, 202-17.

⁹⁹ El Daily People’s World, que se dirigía a un público más amplio que el Daily Worker, publicaba instantáneas picantes y fotos de otras celebridades a lo largo del período, sazonando una sección cultural del fin de semana con un cotilleo de agencia de noticias sobre nuevas películas. Los escritores de Hollywood casi nunca contribuyeron al periódico que los militantes de base del sur de California distribuían gratis los fines de semana, ni el periódico intentó intervenir en

cuestiones cinematográficas, aparte de las políticas. Dos ironías más en una larga serie de ellas.

¹⁰⁰ Véase, por ejemplo, David Platt, “Hollywood Invokes the Supernatural”, Daily People’s World, 14 de enero de 1948.

¹⁰¹ Joseph Foster, “Entertainment Only”, New Masses 66 (13 de enero de 1948), 21.

¹⁰² Joseph Foster, “You Have Troubles?”, New Masses 62 (21 de enero de 1947), 26-27. Véase capítulo 7.

¹⁰³ Warren Millar, “Film: Home of the Brave”, Masses and Mainstream 2 (Julio de 1949), 81. El Partido incorporó Mainstream en New Masses en 1948 y comenzó una nueva serie, con un formato de revista muy condensado y un nuevo título.

¹⁰⁴ Warren Millar, “Trading Punches”, Masses and Mainstream 2 (Agosto de 1949), 86-89. David Platt tenía una visión algo más sofisticada del papel de los estudios. “Back Where I Started: Warner Brothers Completes a Circle”, Daily People’s World, 27 de enero de 1948, recuerda que la Warner había hecho películas reaccionarias hasta mediados de la década de 1930, había cambiado a una línea progresista por razones comerciales y de nuevo se había convertido en el rostro de la Guerra Fría, pionera en 1948 en hacer películas anticomunistas.

¹⁰⁵ Los “Premios Unity”, descritos como “Premios de la Academia de un Pobre Hombre”, se celebraron en 1947-48 en hoteles de Los Ángeles y después abandonados. Véase Fan: The Movie-Goers Magazine, Souvenir Edition [1948] en los Papeles de Maltz. Un ensayo en esta edición presentaba anuncios de espectáculos interraciales en Los Ángeles y un ensayo animando a que “el problema negro” se resolviese haciendo películas interraciales con personajes afroamericanos fuertes y con personalidad.

¹⁰⁶ “Monsieur Verdoux”, New Masses 63 (29 de abril de 1947), 11.

¹⁰⁷ John Howard Lawson, Theory and Techniques of Playwriting and Screenwriting (Nueva York: G.P. Putnam’s Sons, 1949).

¹⁰⁸ Ibid., especialmente Libro Dos, 309-439.

¹⁰⁹ [V. J. Jerome, "The Roots of Hollywood's Racism", Masses and Mainstream 3 \(Octubre de 1950\), 48-49.](#)

¹¹⁰ [V. J. Jerome, The Negro in Hollywood Films \(Nueva York: Internacional Publishers, 1950\).](#)

¹¹¹ [John Howard Lawson, "Hollywood: Illusion and Reality", Masses and Mainstream 5 \(Julio de 1952\), 33. Este ensayo fue reeditado como un capítulo abjurando de sí mismo en Film in the Battle of Ideas de Lawson, 15-22.](#)

¹¹² [John Howard Lawson, "Can Anything Be Done About Hollywood?", Masses and Mainstream 5 \(Noviembre de 1952\), 38-40.](#)

¹¹³ [Al escribir Film: The Creative Process: The Search for an audio - Visual Language and Structure \(Nueva York: Hill and Wang, 1964\) una década después, Lawson no tenía nada que añadir a este retrato. Las películas estadounidenses no habían sido nada particularmente interesante, excepto como maravillosos ejemplos de un ejemplo terrible. Esto incluía aparentemente a sus propias películas, ninguna de las cuales, con una o dos excepciones, evidentemente le dieron muchas satisfacciones. Admiraba los comienzos manifestados en Chaplin y Welles y aclamaba los avances políticos, cinematográficos e incluso psicológicos del cine en tiempo de guerra, especialmente para los objetivos del documental. Un capítulo "neorrealismo" incluía solo películas italianas, y el siguiente: "El declive de Hollywood" se disolvía después de Monsieur Verdoux en una descripción política de la lista negra. No le había llamado la atención nada más del período de posguerra, salvo los avances parciales en la raza y en la tradición democrática en las dos películas escritas en colaboración de forma anónima por Nedrick Young, Fugitivos \(1958\), y el tratamiento del "juicio al evolucionismo" en la persona de John Scopes en La herencia del viento \(1960\).](#)

¹¹⁴ [Francesco Casetti, Theories of Cinema, 1945-1995, traducido por Francesca Chiostrì et al. \(Austin: University of Texas Press, edición de 1999\), 8-10.](#)

Capítulo 7

Política y mitología del arte cinematográfico. La época negra

El tema del cine negro abre de par en par la caja de Pandora del significado social, artístico y político del cine. La fase final, concentrada de los estilos cinematográficos de Hollywood antes del macartismo y posiblemente el único género de “cine de arte” completamente estadounidense, el cine negro irónicamente ha conseguido su amplia aceptación por la nomenclatura francesa. A pesar de su familiaridad y virtud como una rápida clave a una sensibilidad compleja, la frase continúa ocultando más de lo que revela. Cuando sus comentaristas citan las influencias habituales de la pantalla como tantos sospechosos en una rueda de reconocimiento policial –expresionismo alemán, películas de gánsters de la era Cagney, novelas de crímenes con tipos duros, psicoanálisis vulgarizado y el naturalismo de las experiencias de la guerra que atiborraba el macuto de los veteranos– generalmente parece haber confusión acerca del móvil. ¿Cuál era el punto de desorientación, alienación o traición del protagonista? El significado político más profundo sigue siendo con frecuencia hermético o claramente accesorio, especialmente desde la perspectiva del autor. Pero en el Hollywood real, el cine negro quizá más que cualquier otro género cinematográfico expresaba la cosmovisión política de los artistas y la política de la producción cinematográfica de la época.

Descrito con perspicacia como “el único ejemplo de un estilo de cine totalmente americano”, al cine negro no le faltaron por eso relaciones internacionales¹. Nada de eso. La nueva generación global de cineastas radicales que surgieron desde la década de 1920 a la de 1940 compartía una sensibilidad que se podía encontrar, a pesar de las tradiciones locales, de un país a otro y desde el expresionismo alemán al Frente Popular Francés y a ciertas películas de la década de 1940 de la izquierda de Hollywood –sin olvidar los equivalentes prefascistas y posfascistas en Roma y Tokio–. La adopción posterior por parte de los críticos estadounidenses de la jerga del género negro fue entonces una especie interesante de autorreflejo en el espejo retrovisor, una aceptación de categorías confirmadas en el extranjero.

Las continuidades globales son aún más extraordinarias dada la falta de coordinación consciente y la virtual ausencia de trabajo teórico –una debilidad, como hemos visto en Hollywood, exagerada por la perspectiva restringida y la mentalidad burocrática de los funcionarios culturales comunistas–. Más que organizada y regularizada como conocimiento de forma que Hollywood Quarterly pudiera haber llevado a cabo en circunstancias más favorables, la experiencia simplemente fue compartida y discutida en privado por aquellos que tenían condiciones similares y algunos contactos internacionales. Un planteamiento discretamente convergente, desde el admirativo robo de un ángulo de cámara o un efecto luminoso a la apropiación inconsciente de una atmósfera o un tema, marcaban la práctica compartida².

Las formas preliminares del género negro aparecieron en la Francia de comienzos de la década de 1930 entre un grupo de cineastas reunidos alrededor de la revista cultural *Commune* que incluía a Jean Vigo, Luis Buñuel y Man Ray. Estos artistas compartían un rasgo extraordinario: una determinación para proteger las energías y técnicas del surrealismo de la década de 1920. Combinaban este impulso con la utilización de nuevos estilos de agitprop documentales y teatrales, refundidos dentro del cine popular, subrayando escenarios y personajes de clase obrera. Los críticos apodaban a este acrecentado sentido de estilo y lenguaje visual “realismo poético”³. Las películas en esta modalidad lograron con rapidez la fidelidad de muchos franceses y francesas corrientes, al retratar la atmósfera de desesperanza que se estaba estableciendo con la aproximación de la guerra⁴.

Dado el contexto de la Francia de entreguerras y de los Estados Unidos de la década de 1940, el cine negro, hijo del realismo poético, no podía escapar más al impacto de lo freudiano que a la vida social y política contemporánea de izquierdas. Como resultó, estos cineastas y sus círculos político-intelectuales se sentían cada vez más atraídos por los temas psicológicos, especialmente intrigados por lo que la doctrina marxista no podía explicar: por qué la gente trabajadora no actuaba con tanta frecuencia en su propio interés colectivo. Los famosos intelectuales alemanes de la escuela de Frankfurt, al enfrentarse a una forma más extremada del mismo dilema, se decantaron por la teoría dialéctica; existe la tentación de decir que los cineastas franceses y sus homólogos estadounidenses se decantaron por el cine dialéctico.

En cualquier caso, aquí yace el significado oculto político original del término “cine negro”. La frase fue acuñada el verano de 1939 por George Altman en su

reseña a propósito del reciente estreno de la película de Marcel Carné *Le Jour se lève* [Amanece], literalmente el último grito de la izquierda artística francesa, y la versión original de uno de los intentos de cine negro más menospreciados de Hollywood, *La noche eterna* (1947). *Le jour se lève* profetizaba correctamente la violencia a punto de producirse no solo por parte de los invasores alemanes, sino también por los colaboracionistas franceses. Esta premonición se resume con exquisita ironía cuando el protagonista de la película, interpretado por Jean Gabin, el rostro inefable de la clase obrera, pone el despertador para ir antes al trabajo a la mañana siguiente aunque sabe perfectamente que morirá cuando suene la alarma.

El cine negro consiguió su principal aceptación entre los intelectuales franceses, pero solo cuando las películas americanas de crímenes retenidas por la distribución en la Francia de Vichy llegaron a las pantallas de París en 1946. La combinación de *El halcón maltés*, *Pacto de sangre* e *Historia de un detective* llevaron a un crítico parisino a acuñar la frase; una década más tarde, con la acumulación de películas estadounidenses similares y la traducción al francés de relatos de detectives de Hammett y Chandler, un volumen crítico, *Panorama du film noir américain*, propagó la expresión. Críticos americanos y las primeras generaciones de estudiosos cinematográficos de los Estados Unidos se apropiaron de nuevo de la fascinación y del nombre del género que por entonces estaba retrocediendo en la historia cinematográfica⁵.

El cine negro, el estilo si no el término, llegó a Hollywood al filo de la fase más sombría de la industria. Los refugiados de la Europa oriental y central habían, por supuesto, huido del fascismo para escapar no solo de la censura y del desempleo, sino de un destino peor. La lista negra que se avecinaba en Hollywood era sin embargo familiar en muchos aspectos: era la tercera que iba a caer sobre los que abandonaron Alemania en 1933 y Francia seis años más tarde. El género negro se convirtió comprensiblemente durante la reacción de la izquierda de Hollywood contra la pérdida de las esperanzas patrióticas tan reales en la Buena Guerra, tanto en una salida emocional como en prácticamente la única esfera que quedaba abierta para la expresión política discrepante. El filo de la espada política descendente empujaría de hecho de vuelta a Europa a muchos cineastas europeos después de 1949, entre ellos un gran número de judíos, para quien el antisemitismo apenas encubierto de los que manejaban la lista negra solo podía haber sido una repetición silenciosa de lo ya familiar. Y, sin embargo, incluso para estos viajeros artísticos la experiencia en los estudios americanos sería decisiva.

El posterior florecimiento de imitaciones de lo negro y las retrospectivas durante el último cuarto del siglo veinte han abarcado todo desde cursos académicos y exposiciones en museos a dramas televisivos y literatura experimental, proporcionando a los propios aspirantes a autores de Hollywood de la década de 1970 y más tarde un público preparado para sus productos. Los directores europeos de la década de 1950 habían predicho hacía tiempo este movimiento de estilización y existencialismo del moderno caos moral dentro de una cultura americanizada del producto⁶.

Incluso en una época anterior, las victorias morales conseguidas sin grandes esfuerzos por los policías de la pantalla o los inmaculados héroes que hacían cumplir las leyes y normas de la época (incluso las liberales, como la abominación del antisemitismo) por lo general solo revelaban la autoindulgencia de Hollywood y la explotación de la polémica de la época. Los temas más profundos de desgaste moral y de alienación individual en medio de la prosperidad de posguerra resultaban ser mucho más difíciles de expresar y mucho menos taquilleros que la autosatisfacción nacional de los años de la guerra. Pero un sector considerable del público cinematográfico reducido después de la Segunda Guerra Mundial, que se distinguía por su búsqueda del arte cinematográfico serio, parecía preparado para la madurez que exigían estos temas.

Los informadores del FBI de la década de 1940 en la industria cinematográfica, especializados en los cotilleos de la industria aunque a menudo obtusos para las cualidades artísticas superiores, habían mostrado desde el principio preocupación por el contenido político del género negro sin utilizar el término, apuntando a ciertas películas de crímenes como perjudiciales para el negocio (o lo que a menudo era lo mismo, “los valores estadounidenses”). Presumiblemente sobre esa base, los agentes del FBI seleccionaron la producción de La fuerza del destino de Abraham Polonsky para la transcripción del único pinchazo telefónico hecho aparentemente por los agentes infiltrados en Hollywood en la década de 1940: una conversación entre el guionista-director y el novelista, Ira Wolfert, a partir de cuya obra Polonsky adaptó libremente la trama y los personajes. Quizá satisfaga por completo los valores del cine negro, en este caso sin paranoia, observar que los dos interlocutores aludían casualmente a lo que los agentes federales probablemente pudieran pensar escuchando su conversación⁷.

Una ironía más. La pesada mano de los censores en intensa colaboración con las actitudes del FBI se puede decir de hecho que ha contribuido al nacimiento del

género negro. Desde el establecimiento de la Oficina Hays hasta el final de la era de los estudios, insistieron en tantas omisiones que una multitud de significados tuvieron que expresarse dentro de gestos ambiguos. Como hemos visto, el tratamiento del capitalista o autoridad policial malvados, la utilización de las imágenes sexuales y el lenguaje relacionado con el sexo –por no decir nada de las observaciones negativas sobre la sociedad estadounidense y el papel de los Estados Unidos en el mundo de posguerra– eran conducidos casi invariablemente con sigilo. La autocensura más rigurosa de la industria estaba al orden del día cuando los comités de investigación y los difusores de escándalos lanzaban acusaciones de subversión cinematográfica. Es de sobra conocido que William Wyler, director de *Los mejores años de nuestra vida*, insistía en 1947 que probablemente nunca se le permitiría volver a hacer una película como aquella (llena de compromisos artísticos) en Hollywood⁸.

El desafío del género negro a la censura planteaba presumiblemente un desafío político más efectivo que el de las películas sociales de la década de 1930 como *Las uvas de la ira* y era potencialmente más potente a causa de su habilidad. *Pacto de sangre* (1944) dejó anonadados a los funcionarios de la Oficina Hays y excitó a los parisinos unos pocos años después no a causa de lo explícito del sexo o la violencia, sino a causa de su planteamiento amoral de la ley y el orden, las violaciones adúlteras de los sagrados vínculos del matrimonio y, por supuesto, del asesinato a sangre fría. En medio del conflicto militar, los censores de Hollywood reculaban, sin duda en parte porque la Oficina de Información de Guerra había puesto con éxito a la defensiva al zar Joseph Breen. Incluso bajo estas condiciones, Breen no habría aceptado tantos políticos marcados en contra de las clases pudientes estadounidenses o a favor del sindicalismo. Pero al ceder el paso a la amoralidad aparentemente apolítica, sentó uno de los precedentes para la guerra cultural más sutil (y con diferencia de armamento) contra la oficina, llevada a cabo con más firmeza y más efectividad por los estudios por razones comerciales durante las décadas siguientes.

Es interesante que el desafío al decoro hubiera estado precedido por fisuras menos perceptibles de las normas de censura en otras áreas. En órdenes inferiores del cine, las películas de vaqueros y los dramas de época de poca importancia a veces habían insinuado violaciones y habían mostrado violencia impune, sin mencionar la inmoralidad aristocrática o simplemente de las clases superiores. Imperceptibles para la atención de los censores que estaban centrados en las grandes películas, productos como aquellos pasaban rutinariamente, recuperando al menos alguno de los momentos de audacia previos a la censura

en las cintas de gran presupuesto *El signo de la cruz*, *Nacida para pecar* o la antiburguesa militante *Cena a las ocho* (aunque sin destapar la carne femenina a veces expuesta antes del Código).

Las películas bélicas que mostraban tortura explícita (como *Los hijos de Hitler* y *Tras el sol naciente*) también superaban los límites con todo detalle en el campo de batalla o el realismo detrás de las líneas. La secuencia en *Orgullo de los marines* de un estadounidense inocente interpretado por John Garfield disparando heroicamente su ametralladora durante horas, masacrando a los japoneses que llegaban con un frenesí bordeando la manía homicida, eludió la censura por motivos patrióticos y de este modo perjudicaba las normas que imponían la violencia no realista. En realidad, la sugerencia de que poderosos y amados americanos (por ejemplo, el personaje parecido a Charles Lindberg en *La llama sagrada*) podrían en realidad ser colaboradores nazis o fascistas locales más que inocentes ingenuos, probablemente nunca habrían evitado el corte antes. La revelación convincente (y precisa) expresada en una plétora de películas de que era probable que los conservadores europeos ricos considerasen el ascenso del fascismo como una respuesta razonable a la amenaza del comunismo y de que a menudo dieran la bienvenida a los invasores mientras se beneficiaban personalmente, también se debía claramente a la diferente atmósfera⁹.

El final de la guerra trajo el cierre de la Oficina de Información de la Guerra y su liberal Junta Cinematográfica. La Oficina Hays se convirtió oficialmente en la Oficina Breen en 1945. Joseph Breen aspiraba a un regreso a los viejos tiempos –pero, naturalmente, los estudios resistieron por mejores razones que las que podían haber utilizado como argumentos de debate unos pocos años antes–. Con el fin de la propiedad de cadenas de salas de los estudios impuesta por la Corte Suprema en 1948 y las producciones independientes surgiendo por todas partes, sin mencionar una nueva generación de importaciones europeas, los gigantes de toda la vida carecían ahora del poder tanto como de la voluntad para hacer cumplir las normas anteriormente aceptadas. Estaba amaneciendo una nueva era, junto con un nuevo público en los cines, salpicado con veteranos poco dispuestos, en este sentido como en muchos otros, a volver a un pasado de enclaustramiento.

El sadismo permitido en *Envuelto en la sombra* (1946), *El ídolo de barro* (1948) y *El reloj asesino* (1948), o –por tomar como ejemplo una figura clave de la interpretación– Robert Ryan en *Encrucijada de odios* (1947), *Atrapados* (1949), *Encuentro en la noche* (1952) y *La casa en la sombra* (1952), sin duda también

tuvo su origen aquí. Gran parte del dolor causado película tras película tenía un tono años treinta. Mejor aún, presentaba una puesta al día. La crueldad no solo tenía entonces causas sociales, sino remedios sociales; una década después, todavía tenía causas sociales, pero los posibles remedios habían sido prácticamente excluidos. El boxeador sin vocación que se convertía en una bestia –un papel escrito tan maravillosamente por Carl Foreman e interpretado a la perfección por Kirk Douglas en *El ídolo de barro*– comienza lanzando puñetazos para ayudar a su hermano minusválido, pero gracias a su ascenso a la fama y la riqueza pronto está más allá de su propia salvación. Como observaba más tarde la perspicaz crítica feminista Barbara Deming, esta conclusión de “No Hay Salida” a años de una lucha con un éxito aparente o una aventura de valentía aparente se convierte en una característica general de un cierto tipo de películas de los años cuarenta. Cuando el protagonista intenta “librarse de unas condiciones de vida en las cuales [él y la heroína] ya no creen”, la “impotencia” los aplasta¹⁰.

El cambio desde la atmósfera de los años treinta censurados es de lo más concreto, en un sentido diferente, en *Encuentro en la noche* (1951). Adaptada de un drama de Odets, su guionista fue el antiguo letrista del Frente Popular Alfred Hayes, que había trabajado más recientemente en las secuencias de *Roma* (aunque sin figurar en los títulos) de Paisà, el clásico neorrealista dirigido por Roberto Rossellini¹¹. Rodada en las considerablemente menos románticas ruinas del Monterrey contemporáneo, en California, *Encuentro* tiene un comienzo realista con una secuencia proletaria de barcos que traen la captura para la fábrica de conservas y luego, con un barrido, nos muestra a una joven Marilyn Monroe, levantándose adormilada e indolente de su cama solitaria con el sonido del despertador y después caminando hacia su puesto en la línea de producción de clasificación de pescado. Enseguida nos damos cuenta de que la pesca ha descendido, parte de un cambio melancólico mayor: los días más felices de Monterrey como una ciudad de clase trabajadora han quedado atrás y la urgencia por salir se ha convertido en lo principal.

En total, el comienzo está entre las mejores descripciones de trabajo en cualquier película de Hollywood. De repente, la cámara en *Encuentro* se traslada de repente desde el suelo de la fábrica a un exterior cercano, donde una mujer solitaria, interpretada por Barbara Stanwyck, aparece andando evidentemente desde la estación de tren o de autobuses con una maleta en la mano. Entra en un bar y pide un café y un brandy (no lo sabe o quizá solo lo ha olvidado: el güisqui es el sustituto de la bebida elegante y fuerte en esta ciudad). Ella es, pronto lo

averiguaremos, la antigua amante de un político ahora fallecido y ha regresado de mala gana a la ciudad natal que desprecia. A diferencia del personaje de Marilyn, tierno pero simple, que en seguida se casará con un lugareño, Stanwyck no pertenece aquí.

La lucha que continúa no es de clase contra clase, sino de género contra género, a la que sigue la rápida aceptación de Stanwyck de una propuesta de matrimonio por parte del bruto aunque tenazmente leal capitán del barco. Ella no quiere pelearse con él, pero también acepta el amor (o la lujuria) del siniestro Robert Ryan, un proletario eternamente enfurecido al que ha abandonado su exmujer stripper. El adulterio que tiene lugar fuera de la pantalla no es un asunto ni siquiera para esta época. El final de Hollywood, que exige a Stanwyck que acepte su vida porque no abandonará el bebé que ha tenido con el capitán, es puro tópico, añadido a la narración al estilo previo al Código de traer de vuelta a casa a la mujer flagrantemente adúltera.

El cine negro en general trataba el resto de la censura sobre la sexualidad de una forma igualmente difusa. Como los estudiosos del género negro han señalado con frecuencia y los aficionados siempre han sabido, la insinuación –o más adecuadamente, la obsesión– ahora rige, no tanto reflejada en el esbozo de un pecho o una nalga como en el estilo, especialmente en los accesorios de ropa. No puede existir mejor ejemplo que la pareja asesina de *El demonio de las armas*, aparte de la omnipresencia del arma fálica. El espectáculo añadido de los trajes de Peggy Cummins, horteras en múltiples sentidos, dan paso ante la moda retro del wéstern, como si ella y John Dall hubiesen planificado alegremente, incluso de forma sofisticada, un tiroteo final suicida y de este modo sexualizado. Los escritores de cine negro, que generalmente prescindían de la femme fatale, eran perfectamente capaces de proyectar una obsesionada Jane Russell (cantante romántica en *Las fronteras del crimen*, 1951) o Lizabeth Scott (retorcida intrigante en *Too Late for Tears* [Demasiado tarde para llorar], 1949) y a veces proponían trajes para esos objetivos.

Por supuesto, la política de la censura no podía explicar por completo cómo la era y las películas negras conseguían impulsar temas en todos los sentidos tan lejos y con tanta rapidez. Aparte de la ausencia de sexo y sangre explícitos, las películas americanas no serían tan audaces durante décadas. Hasta cierto punto, fue sin duda el planteamiento de la lista negra el que paradójicamente ayudó a crear algunas de las mejores películas que jamás se hicieran en Hollywood. El terror y el abandono que lo acompañaba de incluso el optimismo más

determinado cristalizaban artísticamente en el profundo presentimiento que a menudo marcaba las películas escritas por la izquierda desde las primeras cintas de horror y crímenes a las posteriores películas de pobreza y fatalidad (aunque estas condiciones se invirtieran en el último rollo) de Rossen y otros. La persistente soledad dentro del supremo individualismo de la vida estadounidense, el desencanto cuando el Sueño Americano del éxito material se evaporó, sin dejar nada atrás –solo habían estado reprimidas–. Ahora tales sentimientos y otros estrechamente relacionados rompen el envoltorio, liberando las energías artísticas al máximo.

Gracias al público que reclamaba películas y también a la renuencia de los estudios a perder escritores de talento, el mensaje alcanzó su objetivo. Era una sociedad espeluznante y se podían hacer bellas películas espeluznantes sobre ella. Las películas tenían el valor social que cierto tipo de música popular “alternativa” ofrecía en determinados momentos desde la década de 1960 en adelante, una estimación de la distancia entre la retórica nacional y la realidad personal. Aquí, en palabras de Polonsky, “donde está la autoridad moral, en los elementos sin destruir que quedan en la naturaleza humana”, estaba la esencia del asunto¹².

Mucho antes de que las citaciones llegaran volando en 1947, la máquina cinematográfica comenzó a pasar a manos de los financieros de la Costa Este que impondrían cada vez más los términos de la supervivencia del estudio. Pero esta nueva interpretación no tiene en cuenta la antigua búsqueda de los trabajadores del estudio –no solamente escritores, directores y productores de izquierdas, sino también estrellas como James Cagney y Hedy Lamar– que querían liberarse del control del estudio y producir sus propias películas. Se había alcanzado un momento crucial en los primeros años de la posguerra y pasaría en seguida, pero antes de que lo hiciese, un sector inteligente de hollywoodienses había comenzado a meditar en voz alta sobre las posibilidades del cine. El género negro era, más que ninguna otra cosa, la zona de pruebas de las posibilidades.

El hecho de que generalmente se probaran bajo condiciones precarias de producción es aún más asombroso. La conocida utilización por parte del cine negro de la iluminación de una única fuente (o de alto contraste) y de mecanismos técnicos diversos también era resultado, aunque no una simple consecuencia, de los limitados presupuestos tanto como de las secuencias que no se podían filmar con facilidad dentro de los requisitos del Código. Encrucijada

de odios, una película de un estudio relativamente importante, con un presupuesto de medio millón de dólares, tenía la mayoría del gasto dedicado a asignar los salarios de los actores. Rodada en el estudio en menos de cuatro semanas, irradiaba arte negro minimalista, presentando el repetido uso de unos pocos accesorios simbólicos y decorados chabacanos de bajo presupuesto y expresando los momentos cumbre mediante cambios repentinos de iluminación. Reescrita a partir de *The brick foxhole* [La trinchera de ladrillo], una novela de Richard Brooks sobre un soldado homosexual muerto a golpes, la película presentaba una trama contundente en la que al soldado lo hacen judío y que gozó de una gran difusión entre la industria y el público como filme de tema social en el que la policía pone al descubierto al asesino e intolerante inequívocamente americano, interpretado con pericia por Robert Ryan. El director Dmytryk se jactaba de que le convirtió en “Mr. RKO” hasta que recibió su citación¹³.

Al intentar sacar el máximo partido de este atractivo disoluto para los gustos del público, la Warner Brothers se retiró en 1945 de lo que se había convertido en la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos (MPAA), pronosticando el fracaso absoluto del sistema durante la década siguiente. En seguida, la censura política se haría más rígida mientras otras formas se relajaban. Si el HUAC hubiera buscado en serio arte subversivo y subversivos en arte, sus investigadores habrían dado en el blanco, el género negro era su presa cien veces más que las películas de tiempo de guerra con el conocido espectáculo de caras rusas sonrientes.

EL ARRANQUE DEL CINE NEGRO

Mediante una línea argumental de éxito, la adaptación de 1941 (y tercera) de *El halcón maltés* de Hammett, dirigida y escrita por John Huston para la Warner, proporcionó a Hollywood una referencia para el género negro. Bogart estaba hecho para el papel, pero poco antes había sido relegado por lo que el estudio consideraba demasiadas apariciones como matón en películas de serie B. Aquí ocupaba casi por completo la pantalla, en cámara prácticamente en todo momento como el detective privado traicionado, un personaje de personalidad taciturna que persigue a los villanos (incluido un maravillosamente perverso Sydney Greenstreet). Boggie termina descubriendo que el núcleo de la

conspiración asesina es Mary Astor, la misma mujer fatal por la que suspira. Hammett jamás había imaginado un recurso más brillante para ilustrar el fetichismo por los objetos que esta estatua en miniatura, una miserable falsificación a pesar de todos los crímenes cometidos para poseerla. Todos los contratiempos confirman lo que se podría llamar con razón la Esencia del género negro, como hace la fotografía en blanco y negro de San Francisco con su escenario urbano maravillosamente oscuro de calles serpenteantes, colinas y callejones estrechos.

El cuervo (1942), escrita por Albert Maltz y el autor de novela negra W. R. Burnett a partir de una novela apasionante de Graham Greene (cinematográficamente trasladada desde Gran Bretaña a Los Ángeles en el proceso) y dirigida por Frank Tuttle, llevaba un paso más allá la esencia del género porque el protagonista, Alan Ladd, interpreta a un criminal con problemas mentales serios (confiesa en un vagón de ferrocarril a la cantante Verónica Lake, a quien ha secuestrado, que él había sido víctima de abusos infantiles; puede ser el primer delincuente que sabe, como dice tartamudeando, que necesita un “psi-psi-psiquiatra”). Cuando descubre que ha sido traicionado por su jefe, un industrial-traidor, acepta llevar a cabo una tarea patriótica (es decir, asesinato), pero el cambio de orientación política de ningún modo le libra de la tristeza que la vida le ha otorgado, ni le ofrece un medio de eludir el destino cuando pasa de asesino a sueldo a justiciero asesino¹⁴. Si El cuervo realmente lanzó el género negro, fue porque el público deseaba vislumbrar la realidad psicosexual más profunda que subyace bajo el entusiasmo del esfuerzo bélico colectivo¹⁵.

Historia de un detective (1944), dirigida por Edward Dmytryk, escrita por el progresista John Paxton y producida por su colaborador habitual Adrian Scott, se puede decir que había completado el conjunto básico de imágenes negras, incluido un detective molido a palos (en una secuencia de drogas fuera de foco especialmente notable), una taimada dama de clase alta y una trama tan complicada que ni siquiera el espectador más avezado la podría seguir con facilidad. Basada en la novela de Raymond Chandler de 1940 Adiós muñeca, que ganó su condición de clásico a través de la película, Historia de un detective añadía un elemento de flashback decisivo que Scott había propuesto, comenzando con el detective aturdido y cegado en un interrogatorio de policía, que apenas consigue encajar con dificultad los acontecimientos que se abalanzaban sobre él. Presentando a Dick Powell en un reparto completamente extraño, con Claire Trevor en el papel de mujer fatal y Anne Shirley en el de

buena chica, la película termina con un montón de cadáveres, incluidos el del cliente y el de Trevor. Casi nadie queda vivo.

Durante los siguientes cinco años, las películas de género negro escritas y dirigidas por izquierdistas se harían casi tan abundantes como las moscas negras un día de verano en los bosques del norte, con una picadura igual de desagradable. En 1946 solo, Crack-Up (escrita por el por demás olvidado Ben Bengal) trata de un profesor de arte casi convencido de que de algún modo se ha convertido en un asesino durante un tiempo de “pérdida” de memoria. El extraño amor de Marta Ivers, escrita por Robert Rossen, presume de Barbara Stanwyck como asesina propietaria de una fábrica que mantiene a un neurótico y débil Kirk Douglas sometido durante décadas porque vio el crimen y se benefició de él (Bosley Crowther la describió como el doble de mala que la conspiradora en el asesinato de Pacto de sangre). Ellos no creen en mí, dirigida por Irving Pichel, presenta a Robert Young como un hombre que intenta asesinar a su mujer, fracasa y es en el proceso en el que le condenan por el asesinato que no cometió cuando se lanza por la ventana y se mata¹⁶. Corrientes ocultas, una película más tradicional de mujer en peligro (y una de las últimas grandes películas de Donald Ogden Stewart) presenta a Katherine Hepburn en un papel atípico, que sin embargo se enfrenta a otro de esos personajes masculinos cinematográficos que ha vuelto de la guerra trastornado e incapaz de controlar su paranoia potencialmente asesina.

Decir que los guionistas y directores de izquierdas tenían buenas razones para sentirse cada vez más desesperados con la política y la cultura de la sociedad (más especialmente el estado) es obvio. Que transformaron su sensibilidad en cine clásico se sigue entendiendo poco. Edgar Ulmer, que trabajaba dentro de sus conocidos presupuestos subterráneos pero ahora más a menudo con escritores de izquierdas, había demostrado en más de un sentido con Detour [Desvío] (1945) qué se podía hacer y cómo. Según dice, con un presupuesto por debajo de los 30.000 dólares y menos de siete días de tiempo de rodaje, Ulmer había previsto un solitario y perdedor (interpretado por Tom Neal) en una “película de carretera”, al que le espera de forma ineludible la pérdida de todo, incluida la identidad. Mirando hacia atrás a su viaje, lejos de la cantante de club nocturno allá en el este que no se casará con él a causa de su pobreza, se echa a la carretera y lo recoge una mujer mientras hace autoestop y luego se ve envuelto con ella en un plan de secuestro y una muerte accidental que parece un asesinato. Desde un punto de vista presupuestario, todo lo que Ulmer tenía a su disposición para sugerir el ambiente de Los Ángeles era un aparcamiento. Pero un

“aparcamiento de Los Ángeles” es, después de todo, la auténtica imagen del futuro del estadounidense medio, anónimo y nada atractivo. A lo largo de toda la película, Neal se mueve pero nunca avanza, cada vez más cerca de caer en las codiciosas garras del destino. Ulmer insistía en que había inventado el trávelin portátil para Detour porque no tenía elección: las operaciones técnicas habituales estaban muy lejos de su presupuesto¹⁷.

Traición (1948) de Ulmer, escrita en colaboración por Gordon Kahn y Albert Maltz, politiza la historia de bajo presupuesto de toda una vida fracasada. No hay nada interesante en la película desde el punto de vista estilístico, pero su guion es sólido, con un chico de clase baja enormemente ambicioso interpretado por Zachary Scott que progresa financiera y socialmente en la vida, traicionando a los amigos de la infancia, a empresarios y a amantes, uno tras otro. Cuando al final de repente se enfrenta a su pasado y se ahoga en una pelea con un capitalista igualmente corrupto interpretado por Sydney Greenstreet, alguien dice que no era “un hombre sino un sistema”, merecidamente sumergido en las acogedoras aguas de las profundidades¹⁸.

En ningún lugar estaba el hombre como sistema más literalmente conseguido que en El reloj asesino (1948), con títulos de crédito por el guion y los diálogos a cargo del futuro integrante de la lista negra Harold Goldman basada en la novela del mismo título del escritor izquierdista de ficción Kenneth Fearing*. El reloj del título se encuentra en el centro del imperio editorial Janoth, marcando la hora con precisión (o de forma totalitaria) para todos los relojes del gigantesco Edificio Janoth, donde el protagonista, Ray Milland, es un admirado redactor de la revista Crimeways (una revista popular cuya magnitud recuerda sorprendentemente al imperio Time-Life de Henry Luce). Interpretado brillantemente por Charles Laughton, el mismo Janoth es un cruce entre William Randolph Hearst y Luce, que expresaba la visión imperial del “siglo de los Estados Unidos”. Janoth es por encima de todo un megalómano y un tirano (bastante parecido en realidad al verdadero Luce), convirtiendo la película en un vehículo para Laughton, retratado genialmente por la iluminación y el trabajo de cámara para sacar a relucir una burda fealdad de espíritu.

Al salir de la revista tras una jornada de duro trabajo, Milland se relaja en un bar y, mientras espera a su mujer, se encuentra con una rubia, pierde el tren y acompaña a la rubia toda la tarde, sin sospechar que es la amante del gran hombre Janoth, aunque casi divisa a Laughton cuando este sale del apartamento de ella. Más tarde, y sin que lo sepa el personaje de Milland, Laughton regresa,

se pelea violentamente con ella, la mata y planea hábilmente implicar a su redactor como asesino. Así pues, Janoth suplica a su redactor estrella que regrese de vacaciones para ayudar a la revista a localizar al asesino real; cuando Milland descubre una tras otra las pistas que han sido cuidadosamente colocadas, le conducen de una forma cada vez más evidente a sí mismo.

Esta maquinación, ejecutada con gran fluidez, solo es superada por otra. Al huir de Laughton y de la policía, Milland se esconde dentro del reloj, penetrando de este modo de forma simbólica en la palestra del control supremo (mecánico) y deteniendo la Máquina, aunque sin darse cuenta. El hecho de que nuestro protagonista apenas tenga la culpa de su problema y de que la película pueda llegar a un final feliz tradicional quita algo de la virulencia del género negro – pero no demasiado, porque Janoth sigue controlando la nación y de hecho el planeta—. Sus sueños de un control total son una locura, pero tienen el poder de proseguir el plan hasta el final apocalíptico.

Otra película negra del mismo tipo, *Atrapados* (1949), era una descripción tan literal del Gran Hombre que el empresario convertido en magnate Howard Hugues reconoció inmediatamente su propia imagen en el guion todavía sin vender, y según dicen insistió en que Robert Ryan era el único actor capaz de representarle. El guionista Arthur Laurents, aunque nunca perteneció por completo a la lista negra, pero sí lo suficiente para ser expulsado de Hollywood por sus relaciones políticas y su homosexualidad, facilitó la adaptación de la novela de Libbie Block *Wild Calendar*. John Berry la dirigió hasta que fue sustituido por el más prestigioso Max Ophuls.

*Atrapados es fundamentalmente una película de mujeres, con Barbara Bel Geddes como una chica de clase obrera y modelo de grandes almacenes convencida de que la única forma de salir de la pobreza es casarse con un hombre rico*¹⁹. *Acude a la academia de taquigrafía y es contratada por el millonario Smith Ohlrig (Ryan) –suena un poco como “plataforma petrolífera”*, la clase más nueva de los magnates del sudoeste–, un industrial que apenas tiene tiempo para las mujeres pero le hace proposiciones matrimoniales sin ninguna lógica tras las advertencias de su psicoanalista contra el matrimonio por razones equivocadas. Los periódicos sensacionalistas saludan su unión como una boda de Cenicienta, un matrimonio realizado en los sueños paradisiacos de sus lectoras; pero Ohlrig no puede escapar nunca de sus propias neurosis, incluido un ataque de enfermedad psicosomática, su necesidad de intimidar y sus obsesiones con hacer dinero y controlar a la gente con*

propósitos que ni siquiera él puede comprender.

Cuando Bel Geddes lo abandona a él y a su finca de Long Island por un apartamento en el Lower East Side supone una válvula de escape de esta vida. Aunque sus antiguos anhelos de ascenso social le provocan consecuencias de género negro, la perspectiva de una vida útil de servicios sociales levanta el espíritu de la película. Al conocer a un pediatra entregado (James Mason en su debut cinematográfico estadounidense), comienza una nueva vida. Luego, tras una reconciliación temporal con Ohlrig, se da cuenta de que está embarazada y de que él está tan decidido a que ella vuelva a su lado o a quedarse con el bebé que arruinará su vida. (Él tiene éxito en una cuestión clave: ella pierde el bebé por aborto natural.) Esta vez, ella se marcha y en un parcial regreso al género negro él es el que ahora está atrapado, encerrado en un círculo de lacayos y aduladores –una moraleja extrañamente sumisa para una película de izquierdas, pero quizá la única posible en un drama con pretensiones, a menos que se le hubiese matado de forma artificial²⁰–. Desgraciadamente, la complicada trama de la película no atrajo al público y su fracaso acabó con los Estudios Enterprise, que durante unos pocos años tuvo el mayor porcentaje de izquierdistas trabajando en todos los niveles de producción y el mayor grado de control creativo para cineastas como Robert Rossen y Abraham Polonsky.

En el otro extremo temático del capitalista manipulador estaba la escoria de la sociedad, presidiarios y aquellos aparentemente encaminados en la misma dirección o a una tumba temprana. Sin remisión (1950), considerada la mejor película sobre cárceles de mujeres jamás realizada (un género dado casi exclusivamente a subproductos de explotación) y escrita por el futuro testigo amistoso Bernard Schoenfeld en colaboración con Virginia Kellogg, revivía un viejo drama social estilo Warner de una víctima (Eleanor Parker en el papel de una joven detenida en un robo de poca monta con su novio, que moría en el atraco) que comienza a ser castigada mediante la brutalidad y la maldad del sistema penitenciario. Aquí de nuevo, como en las películas de cárceles de los años de la Depresión, las más altas autoridades se convierten en los auténticos criminales y los presidiarios se salvan finalmente de la brutalización por la acción de los reformadores penitenciarios. La claustrofobia de la prisión, el sadismo de las matronas (con más de un indicio de crudo lesbianismo), la indefensión que devuelve a la prostitución a la protagonista supuestamente rehabilitada – todo sirve para subrayar el verdadero sentimiento negro.

En una línea similar, Fuerza bruta (1947), la primera película dramática seria de

Jules Dassin (Bosley Crowther calificó su dirección de “tensa como el acero”²¹), la escribió un amigo de la izquierda. Al trabajar sobre una narración inédita, Brooks muestra el sadismo tras los muros de la prisión y presenta argumentos a favor de la inocencia moral de un círculo de compañeros de celda dirigidos por Burt Lancaster, un preso moralmente atormentado con una mujer moribunda²². Su antagonista es el jefe de los carceleros, interpretado brillantemente por Hume Cronyn, un lacayo que disfruta haciendo el trabajo sucio para un alcaide y explica cuidadosamente la lógica de la crueldad necesaria.

Alrededor de Lancaster hay una celda llena de tipos con mala suerte cuyas fantasías y sueños, la mayor parte de ellos relacionados con una vida pasada con una mujer amada, les hace en algunos momentos más humanos que las autoridades, pero cuyas esperanzas se ven sofocadas alternativamente por la sumisión y por la bestialidad de los presos de su alrededor. Para llevar a cabo una huida con éxito, Lancaster tiene que disponer el asesinato de un delator –en un solo movimiento de cámara de una plancha de la lavandería cayendo hasta aplastar al delator, vista desde la perspectiva de la víctima– y de ese modo su proyecto se complica. Durante el momento de la fuga, la violencia sin embargo expresa una poética de liberación a lo Franz Fanon, más aún porque el intento está condenado, una sublevación de los presos, un “suicidio revolucionario”. La metáfora del mundo de posguerra como prisión también es inevitable, aunque el mismo Dassin se quejase comprensiblemente medio siglo más tarde de que los compañeros de celda de Lancaster fueran demasiado buenas personas para estar en prisión²³. El productor Mark Hellinger ayudó a Dassin a huir de un contrato de una película de serie B en la MGM y le contrató como director para el drama policial seminegro *La ciudad desnuda* (1948), el mayor triunfo de Dassin en Hollywood (aunque en absoluto su trabajo más importante antes de su exilio).

Pero quizá el elemento más llamativo de *Fuerza Bruta* –ausente desde *La ciudad desnuda*, pero cada vez más patente en otras películas izquierdistas de género negro– era el personaje representado por Roman Bohnen, el alcaide que depende de otros para hacer su trabajo sucio mientras mantiene su imagen cercana a la santidad de reformador carcelario. Bohnen también tenía un parecido notable con FDR en su visión imperial de un superestado que sería impensable para los comunistas en su habitual esfuerzo por valorar al presidente muerto contra el brusco Harry Truman, su lamentablemente vivo sucesor. Para muchos historiadores futuros, Roosevelt había dejado de ser un reformador después de 1939. Sus políticas drásticamente revisadas de movilización para la guerra más que de reformas internas (con la colaboración de muchos radicales) incluían el

horrible nacionalismo reflejado en la propia demonización de los guionistas como “agentes” extranjeros en *Confesión de un espía nazi* y otras películas, que legitimaban las acciones represivas del estado y que incluso pudieron a ayudar a hacer posibles los movimientos de Truman.

Esta espantosa interpretación de la traición liberal, tanto estética como política y quizá intuita más que razonada, encontró escritores de forma imprevisible, al igual que ofertas de trabajo que hicieron posible el género negro. Bastantes de las primeras películas negras, producidas cuando terminaba la guerra o poco antes, todavía tenían la huella del antifascismo, pero ahora lo imaginaban de forma muy diferente. *Venganza* (1945) fue escrita por John Paxton, basada en una historia inédita de John Wexley y producida por Adrian Scott²⁴. Secuela de *Historia de un detective* con Dick Powell de nuevo en el papel protagonista, esta aventura internacional llevaba a un soldado recién liberado desde un campo de prisioneros de guerra a Argentina, dispuesto a vengar el asesinato de su novia de guerra francesa. Aquí (como en el auténtico Buenos Aires), el rastro de la Francia de Vichy era perceptible y los oficiales nazis de alta graduación encontraban ayuda a cambio de generosos sobornos a funcionarios gubernamentales. Traumatizado por su trato durante la guerra, Powell sufre repetidos desmayos (un recuerdo de cuando drogan al detective en *Historia de un detective*) y apenas se da cuenta de que ha golpeado hasta matar al objeto de su búsqueda, un antiguo funcionario de Vichy que se ocupa de defender la red de nazis ocultos.

La misteriosa joven de la que el personaje de Powell se enamora no es otra que la mujer del villano nazi, aunque cuando es presionada argumenta que ha sido obligada a casarse durante la guerra. También descubre un grupo secreto juramentado para llevar a exnazis ante la justicia. Pero no importa lo que haga para ayudarlos, el mundo de posguerra permanece en la oscuridad, y no solo porque ha perdido a su verdadero amor. Los recursos expresionistas que hacían de *Historia de un detective* una película innovadora se producen de nuevo aquí con una repetición casi compulsiva, pero aun así utilizada de una forma bastante efectiva.

Sin embargo, más películas negras o seminegras utilizaron la guerra misma para explicar el trastorno psicológico que la victoria militar no podía curar²⁵. *Act of Violence* [Acto de violencia] (1949), sin duda la mejor del minigénero de veterano como protagonista de cine negro y una de las primeras películas que presenta como promesa al director Fred Zinnemann, tenía a Van Heflin como un

exsargento que se había salvado revelando a los nazis el plan de fuga de sus tropas del campo de prisioneros de guerra donde estaban internados. Aparentemente ha eludido su pecado secreto completamente porque le vemos como el orgulloso arquitecto de un desarrollo urbanístico de las afueras de Los Ángeles, aceptando un premio del alcalde bajo banderas que proclaman en la práctica el éxito del consumismo estadounidense como la verdadera victoria conseguida en la guerra.

Pero Heflin tiene una némesis a quien vemos en el momento del arranque de la película: un exsoldado enloquecido (¿quién otro?), Robert Ryan, cojeando desde una calle de Manhattan, subiendo un tramo de escaleras con su arma y un billete de avión para Los Ángeles (obviamente, los aeropuertos carecían de seguridad en aquella época). Ryan es el único superviviente del intento de huida, y cuando localiza a su antiguo jefe, Van Heflin, está en una convención de vendedores en Los Ángeles donde imbéciles llevan sombreros de fiesta y se tambalean borrachos, persiguiendo señoras –un sector de América cada vez más codicioso–. Ya sabemos que la crédula mujer del sargento no tiene conocimiento del oscuro secreto de su marido y en seguida nos damos cuenta de que él sabe que sus propias racionalizaciones (que el plan estaba condenado al fracaso y podía reducir al mínimo la pérdida de vidas) eran inútiles.

Heflin huye de Ryan por las vacías calles nocturnas de un Los Ángeles extraordinariamente negro y de clase obrera, donde una vieja puta (Mary Astor en su último buen papel, proclama: “¡No podría vivir sin chutes!” ¿Una referencia a la droga?) lleva al exsargento a remolque, le encuentra un asesino a sueldo y pone en marcha la confrontación definitiva entre los dos veteranos psicológicamente dañados, mientras que la mujer y la novia del loco Ryan (interpretada por Janet Leigh, llegada de repente desde Nueva York) intentan desesperadamente apartarlos de un desastre común. Esta extraordinaria película ha escapado en cierto modo de las críticas serias aparte de los estudiosos de Zinnemann, debido probablemente a su casi carencia de grandes estrellas, originalmente anunciadas como Gregory Peck y Humphrey Bogart. Aun así, como el experto en Zinnemann Wheeler Winston Dixon señala, *Act of Violence* fue un “ensayo general” para la parte más famosa de la carrera del director (con posteriores películas tales como *Desde aquí a la eternidad*, *Historia de una monja*, *Un sombrero lleno de lluvia* y *Tres vidas errantes* –las dos últimas escritas respectivamente por un integrante de la lista negra acreditado, Carl Foreman, y una arrepentida testigo amistosa, Isobel Lennart–)²⁶. Por primera vez (y a diferencia de la producción a pequeña escala de *Los ángeles perdidos*), el

prometedor director tenía el control técnico completo de su material. Despojada de todo el diálogo innecesario buscando “el estilo” que hacía a sus películas tan impresionantes, Zinneman dejaba al descubierto los costes ocultos de la mentalidad del auge. Cuando el desencadenante Heflin confiesa amargamente a su mujer: “¡Soy un delator!”, también arroja una luz considerable sobre el Hollywood de la época²⁷.

VIDAS DE CRIMEN

Cuanto más avanzaba la sociedad estadounidense desde el optimismo antifascista de los años de la guerra, más drástica era la situación de los escritores y estaba más claro que los guionistas y directores de izquierdas estaban a punto de hacer su aparición final. Por supuesto, la dimensión real del género negro no eran tanto los soldados enloquecidos o los presidiarios de los que se abusa en las instituciones penitenciarias, sino el crimen y el criminal que campa por sus dominios, una metáfora de trabajo de la lógica interna de la sociedad.

La nueva ola artística que había comenzado a alcanzar la cima mediante compañías de producción independientes tropezó de la forma más irónica con el obstáculo de las decisiones judiciales que pusieron fin a la “reserva en bloque” obligatoria de las cadenas de salas cinematográficas por los estudios y liberaban a los propietarios de las salas de escoger y elegir sus propias selecciones. El movimiento antimonopolio, más de una década en la brecha, redujo la marcha durante la guerra y obtuvo un juicio preliminar favorable (contra una cadena de cines particular por practicar restricciones sobre el comercio) en una decisión del Tribunal Supremo de 1944 considerada fundamental para una litigación posterior con éxito. Una posterior serie de decisiones de tribunales inferiores animaron a las salas no pertenecientes a cadenas a presentar demandas, y aquí la muerte de Franklin Roosevelt fue decisiva. La presidencia de Truman no tenía una gran visión de futuro de reforma corporativa, pero albergaba profundas sospechas sobre Hollywood. El fiscal general Tom Clark, que compilaría la punitiva “Lista del Fiscal General” enfocada a organizaciones supuestamente subversivas (muchas de ellas simples organizaciones culturales con vínculos izquierdistas y otras entidades antifascistas ya desaparecidas), avanzaba a grandes pasos. A

comienzos de 1948, el Tribunal Supremo dictaminó contra ocho estudios y dos circuitos de salas, imponiendo el desposeimiento. Tras una breve resistencia, una jerarquía de Hollywood gravemente afectada consintió. En esta época menos poder para los estudios significaba más poder para los banqueros. Este era un hecho fundamental no solo para los hollywoodienses que estaban constituyendo afanosamente comités de defensa política e intentando llevar a cabo una campaña publicitaria que impidiese las peores perspectivas de la Amenaza Roja, sino también para cualquiera que contase con las producciones independientes para la libertad real²⁸.

La clase dirigente de Hollywood, confusa y dividida, buscaba una diversidad de remedios. Como grupo, los magnates estaban completamente dispuestos a lanzar a los leones a un puñado de guionistas de izquierdas para satisfacer a los emperadores políticos de Washington. Mientras tanto algunos estudios adoptaban planes tales como reestrenos de viejos favoritos, presumiblemente un método infalible para recuperar el público familiar que estaba empezando a desaparecer viendo la televisión. Pero otros respondieron a las condiciones que se deterioraban fomentando los deseos de estrellas y directores de establecerse de manera independiente en compañías de producción con un vínculo ligero con los estudios a través de los planes de distribución. Este proyecto inspiró visiones más amplias de un cine estadounidense sin límites desde el punto de vista artístico y que llegaba con éxito a un público lo bastante sofisticado como para apreciarlo.

Solo con este ánimo pudo Joseph Losey hacer *M* (1951), un remake intencionadamente fiel al original del clásico de Fritz Lang de 1931 resituado en Los Ángeles en la versión actual. Era enormemente ambicioso para Superior Films (propiedad de un padre y un hijo) Seymour y Harold Nebenzal, el primero en realidad fue el productor del original), con una plantilla de escritores que incluía a Waldo Salt. Superior no sobrevivió mucho al intento. La película era sin duda dura de ver para el público de los Estados Unidos, porque las fuertes secuencias del cine de Weimar, especialmente la decisiva solidaridad comunitaria de los bajos fondos, parecía no encajar con el individualismo anarquista del crimen americano, pero también porque el sadismo psicoerótico de un asesino de niños, interpretado de forma convincente por David Wayne, estaba décadas por delante de la actitud contemporánea de Hollywood.

Wayne ya ha asesinado a cuatro criaturas cuando comienza la película y atrae a su siguiente víctima, una niña pequeña, comprándole un globo a un vendedor

ciego –posteriores emblemas cinematográficos que pertenecen más al mundo de La Strada que a los dramas estadounidenses de crímenes–. Es el vendedor de globos quien le identifica por el sonido y señala al asesino ante un tribunal no autorizado dirigido por la “comunidad” del hampa para sacudirse la presión (o quizá la mancha: Son delincuentes, no monstruos) que sus actividades les han acarreado. Por contraste, la policía, encabezada por Howard da Silva, casi no tiene pruebas y apenas consigue detener un linchamiento después de que Wayne es defendido de forma emotiva por una especie de Sydney Carton, exabogado, destrozado personalmente y excluido de las funciones oficiales. El defensor habla de su locura en su nombre. Ni siquiera el original (con Peter Lorre en el papel protagonista) tenía un trasfondo emocional tan fuerte como este asesino, que evidentemente sufre de conflictos edípicos mientras acaricia los cordones de los zapatos de los niños.

La reputación de M se resintió por ser un remake de un clásico y, a la larga, aún más por el pathos que subyace (según el mismo Losey) en la homosexualidad reprimida y el complejo del asesino no resuelto con la madre. Triunfó tanto desde el punto de vista artístico gracias a la obra anterior de Lang, el equipo de producción (incluido Robert Aldrich como ayudante de dirección) y un destacado reparto que incluía a los futuros miembros de la lista negra Luther Adler y Karen Morley junto con Da Silva. Losey nunca la consideró del todo satisfactoria²⁹.

El más vanguardista de los rojos, Losey, hizo dos películas más antes de salir de los Estados Unidos. El merodeador (1951) fue rodada para Sam Spiegel y Horizon Pictures con dos títulos alternativos: El coste del amor y El coste de la vida, su guion firmado por Hugo Butler pero escrito en realidad por Dalton Trumbo, por entonces un nombre demasiado conocido. Un bombazo político (aunque visualmente no experimental), presenta a Van Heflin una vez más como una persona aparentemente estrecha de miras que oculta su carácter psicopático. Esta vez es un policía que verifica un informe de un merodeador en la casa de un locutor de radio (John Maxwell) y su esposa (interpretada por Evelyn Keyes). Él vuelve más tarde para seducir a la mujer y rápidamente hace planes para asesinar al marido, conseguirla a ella y la póliza de seguros como parte de un proyecto más amplio para establecerse como respetable propietario de un motel de Nevada. Keyes sigue ignorando que Heflin es el asesino y, después de proponerle matrimonio, no entiende su pánico cuando le anuncia que está embarazada. Heflin sabe lo que ella no: que su primer marido era estéril. Igual que el personaje de Heflin del atormentado veterano de Act of Violence, el

policía es un éxito en público (aunque más modestamente, un antiguo ídolo deportivo del instituto bebedor de leche, que constantemente calibra sus posibilidades para su gran oportunidad) y un horror en privado. Al final, acabará en una de esas secuencias de desierto que resaltan la desolación y hacen fracasar la huida.

Losey, según su biógrafo, había concebido *El merodeador* después de ver muchas veces *Pacto de sangre* de Billy Wilder, las imágenes del esplendor de la California burguesa tumbada al sol tentando al adulterio y al asesinato. Pero, como era de esperar, fue una versión más política y también más barata que se rodó en diecinueve días. Losey se volcaba de tal manera en los interiores que durante un tiempo comenzó a ser conocido como una especie de Von Stroheim americano. No sorprende que fuera la única película que exhibió en Gran Bretaña para conseguir trabajo en el exilio, llevándole finalmente a cintas tan memorables como *Accidente*, *El mensajero* y *Galileo*.

La última película de Losey antes del exilio, *The Big Night* [La gran noche] (para otra compañía informal, Philip A. Waxman Productions), presenta como punto culminante una fantasmagoría de noche muy parecida a *Act of Violence*, pero a través de los ojos de un adolescente ingenuo. Losey colaboró en el guion, pero el trabajo fundamental lo hizo Hugo Butler, que no firmaba, ahora también fugitivo, a partir de una novela del coguionista Stanley Hellin. Los críticos ridiculizaron la película cuando se molestaron en hacer la observación de que en total y con unos costes de producción de 300.000 dólares, *The Big Night* estaba predestinada probablemente al fracaso (la distribuidora United Artists tuvo grandes pérdidas). Pero tiene momentos extraordinarios. John Barrymore, Jr., interpreta a un adolescente del que se burlan sus compañeros, en una primera secuencia, porque es demasiado tímido con las chicas (quizá “mariquita”), y después, el día de su cumpleaños, contempla con horror en la taberna de su padre cómo a su amado progenitor le golpean y le humillan por no defenderse.

Tras coger la pistola de su padre, sale a vengarse y de ese modo se introduce en un mundo de prostitutas, aficionados a las peleas, matones y una mujer mayor, interpretada por Joan Lorring, que parece indecisa en asumir el papel de madre o el de amante. Después de una persecución interrumpida por la observación de un frenesí de violencia orquestada en el ring, dispara al periodista que encabezó la paliza. Allí, en un cuarto oscuro, su pretendida víctima habla al chico del suicidio de una mujer después de una aventura con el padre del chico, cuyo catolicismo le prohibía divorciarse de su mujer. El periodista, hermano de la

suicida, no es más culpable o inocente que cualquier otro. Barrymore por último regresa a casa y acepta el arresto después de haber exhibido el arma y rumiado obviamente el suicidio y tras saber que el herido no ha muerto. Pocos críticos se molestaron incluso en analizar la película, pero eruditos posteriores han saludado el alegórico viaje hacia la madurez cargado de horror mediante el fuego³⁰.

The Big Night fue un esfuerzo notable, considerando la presión sobre todas las partes, pero también una película a pequeña escala que sin duda intentaba narrar demasiadas cosas y exigía demasiado a su joven estrella. Dorothy Comingore, una de las actrices secundarias, estaba a punto de ser incluida en la lista negra, incapacitada como madre a efectos legales por su marido, el guionista y testigo amistoso, Richard Collins, y llevada en sentido figurado de la Ceca a la Meca hasta su muerte por alcoholismo una década más tarde.

Pocos años antes, Clifford Odets había intentado algo similar. Ya profundamente desanimado por sus experiencias de Hollywood pero todavía combativo, conectó con su admirado amigo, el experto teatral Harold Clurman, escribiendo a partir de una novela de Cornel Woolrich y para la dirección de Clurman, Muerte al amanecer (1946). Quizá durante décadas no se habían concentrado tantas promesas artísticas como las que defraudaron Odets y Clurman, a pesar de algunos momentos notables y raramente apreciados. Esta vez el inocente era un joven marinero interpretado por el lozano Bill Williams, de permiso en Manhattan. Una chantajista intrigante ha sido asesinada y puesto que él ha ido a verla, Williams es el sospechoso lógico. Afortunadamente para él (aunque de lo más improbable para el espectador crítico) había contactado con una amargada bailarina de alquiler, interpretada por Susan Hayward, y un taxista filósofo, interpretado por el veterano antifascista Paul Lukas. En el transcurso de la noche van buscando pistas a medida que se acerca la mañana y el marinero tiene que volver a su barco.

George Lipsitz ha observado que Odets captaba el pensamiento del barrio de clase trabajadora en una época de cambio tumultuoso —cuando los filósofos callejeros tenían mucho que decir sobre el antifascismo, las huelgas generales en la ciudad y la incertidumbre y la inquietud que parecía apoderarse de una población que salía de la depresión y la guerra³¹—. Aunque algunos críticos se quejaban de que Odets era condescendiente con sus proletarios, estilizando su diálogo, pronunciando unaseudopoesía que confundía más que iluminaba, algunos más comprensivos observaban que, al igual que el dramaturgo Philip Barry (pero en el otro extremo del espectro social), Odets creaba un mundo

verbal propio, con un orden de palabras invertido, inflexiones y matices que captaban una sincera “autenticidad” de los mundos que los personajes del barrio habitaban³². Antes del soldado Bill, hubo trabajadores intelectuales, autodidactas y a menudo izquierdistas que seguían siendo proletarios, más por casualidad que por elección. La guerra y el surgimiento de un Frente Popular los distanciaba más de las viejas premisas del marxismo y de los rigores del Partido Comunista propiamente dicho. “El horror y el terror que sientes es porque estás viva”, dice Lukas solidariamente a Hayward, una frase que resultaría nihilista de no ser porque Lukas subraya que la vida es la lección misma.

El taxista, un criptomarxista aficionado a justificar sus afirmaciones prologándolas con: “Las estadísticas demuestran...”, había tenido una vida trágica desde que su mujer le había abandonado a él y a su hija pequeña. Como tantos marxistas en la vida real en 1946, quería y esperaba un modesto ascenso social para él a una profesión útil, más allá de un trabajo esporádico. Resulta que él cometió el crimen –como confiesa cuando se han agotado todas las demás posibilidades de ayudar al marinero– para evitar a su hija el chantaje planeado por la mujer a la que mató.

Solo una película llevaba el sello creativo completo de Odets como guionista y director, *Un corazón en peligro* (1944), la mejor utilización obrera y en uno o dos aspectos el mejor (además del más humano) trabajo dramático que jamás hizo Cary Grant. Los temas de Odets funcionan mejor en Londres que en Nueva York, quizá porque la estilización resulta más adecuada para una estructura de clase establecida, quizá porque Grant está perfecto como vagabundo cockney, como lo está Ethel Barrymore (que ganó un premio de la Academia por el papel) como su madre, la tendera en apuros. Amante vagabundo, con un plan para enriquecerse pronto, atrapado por su clase y la sensación del desastre inminente entre guerras, Grant abandona a la colega de gueto que le ama (Jane Wyatt) por la compañera exhausta de un gánster (June Duprez) que le dice que solo le han quedado unos pocos besos³³.

Barrymore, que se muere de cáncer y ansiosa por ayudar a su hijo, acepta robar unos artículos y es enviada a prisión –el último golpe decisivo a su sueño de libertad–. Él quiere un mundo diferente, no solo un cambio de suerte, pero, como dice su mamá, eso no pasará en este mundo. Como en tantas películas de este tipo, un viejo judío (en este caso un prestamista aparentemente inverosímil) ofrece la alternativa ética socialista, poco práctica y abstracta pero humana: “Todo con un beso”. De forma trágica, tampoco había alternativa para el casi

agotado Odets. Cuando el comité le llamó a testificar, no le quedaban ganas de luchar, su propia opinión de sí mismo la había derrumbado de tal forma Hollywood que dar nombres solo era otra forma de humillarse a sí mismo³⁴.

Media docena de años después, sería demasiado tarde para temas políticos. Pero mientras una película con un presupuesto tan ínfimo como *Superman and the Mole Men* (1951) pudiera retratar a una multitud de campesinos blancos del sur típicamente americanos dispuestos a linchar a pequeñas criaturas indefensas (el Hombre de Acero les dice que están actuando “como tropas de asalto nazis” y les quita las armas), todavía se podía hacer un argumento de libertades civiles para gente disidente y “distinta”³⁵. Cyril Endfield, el veterano director de la serie *B* que llegaría a ser un destacado director en su exilio británico (*Zulú* y *Arenas del Kalahari* son las mejores), dirigió la extraordinaria *Try and Get Me!* [¡Inténtalo y cógeme!] (también conocida como *The Sound of Fury* [El sonido de la furia], 1951), escrita por el progresista Jo Pagano a partir de su propia novela sobre hechos reales ocurridos en 1930 en San José, California, el linchamiento de dos asesinos convictos, y producida por Robert Stillman Productions, constituida para un solo rodaje.

Es otra historia en la soleada California de sufrimiento y asesinato que desmiente el pretendido optimismo de la época. Frank Lovejoy es el protagonista, un veterano con un pasado trágico que se traslada a la Costa Oeste con una esposa enfermiza y un hijo risueño, confiando en la prosperidad prometida a todos los blancos que trabajen mucho. No hay tal suerte. Cuando da vueltas a su fracaso personal y cuando la relación con su mujer parece estar a punto de quebrar, se asocia a regañadientes con un delincuente de poca monta (interpretado brillantemente por Lloyd Bridges) en una serie de robos en tiendas de comestibles y licorerías del vecindario. La escasez del botín les impulsa, encabezados e incitados por Bridges, a secuestrar al hijo de un rico comerciante local. Lovejoy no se da cuenta de que Bridges no tiene intención de dejar con vida a la víctima. En el intervalo de tiempo entre el asesinato y las detenciones, Lovejoy conoce y comienza una especie de idilio con una mujer sencilla y solitaria (Catherine Locke).

Luego llega el momento de rendir cuentas, haciendo de todos estos acontecimientos un prólogo, en cierto sentido, al mensaje cinematográfico. El prometedor periodista local Richard Carlson ha estado buscando una gran historia, y esta lo es. Al dramatizar el secuestro-asesinato al máximo, prácticamente provoca una atmósfera de linchamiento que lleva a una

muchedumbre a irrumpir en la cárcel y golpear a los asesinos hasta la muerte. Aunque la frustración registrada en el espíritu del género negro establece una base para la brutalidad estadounidense, en ninguna parte la desilusión o el desencanto con el Sueño Americano están tan claramente unidas al símbolo del vengador.

Historia del hampa (1950), asimismo dirigida por Enfield y escrita por Henry Blankfort, mejora a Try and Get Me! en su retrato de la corrupción periodística y el linchamiento legalizado³⁶. El reportero Dan Duryea es un periodista de mala muerte de gran ciudad que se especializa en sacar dinero a hombres de negocios; pierde su trabajo y pide prestado mucho dinero al jefe de una banda para comprar la mitad de un semanario en las afueras. Sin darse cuenta, se mete en una historia complicada cuando la nuera de un magnate periodístico del estado es encontrada muerta en la mansión familiar. Cobra inexorablemente por vender la noticia a la competencia e intenta recaudar una recompensa de 25.000 dólares, cuando la sospechosa, la criada negra de la mujer muerta, interpretada por Gale Storm con los mejores recursos dramáticos de la cómica habitualmente dicharachera, entra en la oficina pidiendo ayuda a un viejo amigo, que no es otro que el antiguo director. Cuando la familia de la muerta organiza una enorme campaña publicitaria para forzar a la criada, Duryea se implica realmente en la historia y experimenta una transformación (junto con perspectivas románticas con Storm); también se encuentra perseguido por la banda, personificada por su acreedor, interpretado por Howard da Silva. Los liberales que encabezan la campaña de defensa se parecen mucho al auténtico Congreso de Derechos Civiles –como muchos espectadores del género negro habrían reconocido– en ese momento perseguido con frenesí por el FBI, acosado por el Comité y finalmente aniquilado después de diversas campañas dramáticas a favor de los defensores afroamericanos sureños.

Comparada con esa serie de complicaciones, una película de género negro completamente fresca como *La jungla de asfalto* (1950), la última película policíaca de John Huston (y su única colaboración con Ben Maddow, en la que trabajan ambos sobre una novela de W. R. Burnett), tenía que compensar con un guion tenso y con personajes empáticos lo que le faltaba como drama social. En este caso, el talento (actores, Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore y Sam Jaffe, con un cameo de la joven Marilyn Monroe) y el respaldo financiero de la MGM hicieron que los resultados casi parecieran fáciles. Un genio criminal y un abogado corrupto tramaban un robo de joyas a mano armada, pero problemas personales y una pelea entre ladrones presagian el desastre. A

medida que se acercan los policías, traiciones y un suicidio dejan a Hayden solo y herido, fugitivo, dirigiéndose a una granja de caballos con nostalgia de su infancia perdida, pero en el camino muere en un campo. Policías corruptos y una atmósfera de decadencia social hacen que los delincuentes no resulten heroicos, pero tampoco peores que los demás. Hayden, que en la vida real pronto se convertiría en testigo amistoso que se odiaba a sí mismo, destinado a ahogarse en una piscina tras años de alcoholismo, es más que perfecto. Como Lovejoy en *Try and Get Me*, no puede escapar a un destino ineludible.

Décadas después de la lista negra, cuando los devotos de los festivales cinematográficos y los universitarios saboreaban y recuperaban viejas películas negras de la oscuridad, la vanguardista *El demonio de las armas* (1950) conseguiría aplausos más allá de las expectativas de sus autores e incluso, según informes posteriores, de sus intenciones conscientes. Habilidades aparte, había una razón contemporánea para el regreso espectacular de esta película: había dispuesto la trama y los personajes, estilizándolos de una forma un tanto rudimentaria que comenzó a hacerse mucho más atractiva con el tiempo por aquella explosión cinematográfica de 1967, *Bonnie and Clyde*.

Al principio, los críticos despreciaron *Bonnie and Clyde* por su violencia y aparente nihilismo; después, cuando las cifras de taquilla revelaron una megatendencia generacional, cambiaron de opinión (o de gusto). *El demonio de las armas* nunca tuvo los elementos necesarios para ser un gran éxito y sus detalles hacían reír al público de la década de 1980, pero Dalton Trumbo (al que le sirvieron de tapadera MacKinley Kantor y el amigo de la izquierda Millard Kaufman, a partir de un relato corto de Kantor) convertía al aficionado a las armas sexualmente frustrado John Dall y la tiradora de circo Peggy Cummins en la pareja perfectamente perversa. Él solo puede “disparar” con balas; ella anhela el dinero que el crimen puede proporcionar y le tienta con sexo (o le amenaza con abandonarle, sin sexo) mientras expresa sus propias relaciones eróticas con armas y brutalidad. Como han observado los críticos, otras parejas de fugitivos (hasta Bonnie y Clyde, por supuesto) tienden a reprimir su sexualidad y exageran una inocente domesticidad. El poder de *El demonio de las armas* para reventar el sentimentalismo convencional anterior (cuya mejor expresión quizá fuera *Los amantes de la noche*, dirigida por Nicholas Ray) ha sido atribuido también a la dirección de Joseph Lewis. Dentro de los fuertes límites presupuestarios de una producción independiente de King Brothers y sus propias experiencias en la serie B, Lewis consigue exagerar todos los ángulos perversos. Más tarde el director Martin Scorsese y el guionista Jay Cocks

elevaron a Lewis al panteón de autores, y la necrológica de Lewis en el New York Times afirmaba que El demonio de las armas captaba a la perfección un espíritu de posguerra y un estilo cinematográfico. Como dijo el mismo Lewis: “Ya no hay público. Solo son cómplices”³⁷.

De hecho el cine negro como arte funciona mejor con el fatalismo de la gente buena pero confusa que se ve atrapada, arrastrada sin cesar a una vida de degradación hasta que se ve perdida. Peligros de juventud (1950), con Irving Pichel dirigiendo a Mickey Rooney en el primer buen papel de protagonista dramático de su carrera adulta, es una pequeña joya. Rooney, un proletario corriente, es un mecánico de coches que quiere urgentemente impresionar a una chica por encima de sus posibilidades reales. Toma prestados 5 dólares de la caja, esperando poder devolverlos antes de que su jefe regrese el lunes por la mañana. Cuando no puede hacerlo y el mezquino encargado le amenaza con la cárcel, ingenuamente compra un reloj caro a crédito y lo empeña –sin darse cuenta de que hay una ley que castiga este tipo de maniobra–. Ahora todo lo que puede hacer es algo fuera de su alcance, como un atraco. Entretanto, nos enteramos de que la chica con la que quiere salir (interpretada por Jeanne Cagney) es la antigua novia del encargado de una sala de billares que es un tipo raro, Peter Lorre.

Aquí es donde el género negro se hace manifiesto: dentro del oscuro y desordenado salón de juegos, las máquinas automáticas programadas para el juego y la suerte parecen reflejar el carácter horripilante del dueño, Peter Lorre. Igual que los espejos que rodean el salón de juegos lo distorsionan todo, recordando a Rooney que su vida está fuera de control. Aquí tampoco se puede encontrar la salida, pero la película no necesita fuegos artificiales o múltiples asesinatos, sino una tragedia de poca monta para gente de poca monta³⁸.

De modo parecido, pequeñas películas se han convertido en favoritas ineludibles de muchos espectadores, los cinéfilos seguidores del género negro cuyo número y expansión mundial solo han aumentado en las décadas posteriores. Pero las películas famosas siguen los patrones del género por todas las razones obvias. El clásico naturalista Una tragedia americana de Theodore Dreiser se había convertido en la tragedia de Hollywood cuando sucesivos intentos para hacer una versión cinematográfica de la novela habían fracasado. Un lugar en el sol (1951), adaptación escrita por Michael Wilson y dirigida por George Stevens, ganó un puñado de Óscarés y un Globo de Oro a la Mejor Película Dramática. Cuarenta y seis años más tarde, el Instituto de Cine Americano la nombró como

una de las cien mejores películas de los Estados Unidos. Para entonces, Wilson había muerto, y las otras dos ganadoras del Óscar, *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*, se le habían reconocido a él con retraso.

El reparto de *Un lugar en el sol* era espectacular: Montgomery Clift como el tipo de clase obrera serio con una madre de clase baja de la que se avergüenza (Anne Revere), en alza y que corteja a la hija del capitalista (Elizabeth Taylor). Entonces, su antigua novia, interpretada por una regordeta y espléndidamente proletaria Shelley Winters, se queda embarazada. Sin pensar hacerlo de una forma completamente consciente, arrastrado por sus propios deseos inconscientes de un éxito típicamente americano, planea ahogarla. Solo en un punto, aunque crucial, la película tenía un fallo, y por él pagó Wilson lo que consideró con razón un precio artístico terrible: la tragedia, su exposición en un juicio lleno de publicidad y la comprensión por parte del personaje de Clift de que la oscuridad dentro de sí mismo se convertían en una apoteosis de la transformación positiva estilo Hollywood, un final edificante que el público podía disfrutar y aprobar. Sin esto (y la fotografía en blanco y negro ganadora de premios), es triste decirlo, la película podía haber fracasado comercialmente. Pero ningún otro guionista podría haberse acercado más al auténtico mensaje.

Trabajando con un presupuesto escaso sin la perspectiva del renombre que *Un lugar en el sol* podía suscitar, el guionista-director Abraham Polonsky consiguió sin embargo hacer la película policíaca que él quería, con un inolvidable Manhattan como escenario. La fuerza del destino, con un deshonesto abogado de Wall Street interpretado por John Garfield, opuesto al hermano “honrado” (Thomas Gomez) que le hizo estudiar derecho y que ahora lleva a cabo un negocio a pequeña escala, trataba con habilidad el tema de las corporaciones como una forma más alta de empresa. Garfield, sirviendo de tapadera para un nuevo sindicato, se propone echar a los ladronzuelos del negocio y le ofrece a su hermano entrar en él –con una fuerte participación en los beneficios–. Gómez lo rechaza y muere antes de que Gardfield se pueda redimir. Tras los evidentes costes del materialismo de posguerra, entre los seducidos se encuentra la secretaria de Gómez, interpretada por Beatrice Pearson, a quien Polonsky muestra secretamente (quizá de forma inconsciente) ansiosa por caer corrompida a manos de Garfield. Esa corrupción, una falta de inocencia a todos los niveles, se hunde en sí misma cuando nuestros protagonistas se destruyen junto con cualquier posibilidad de amor o redención. A diferencia de las películas de Robert Rossen, con quien Polonsky había trabajado un año antes en *Cuerpo y alma*, aquí no se puede encontrar ninguna esperanza: era realmente un mundo

negro.

POLÍTICA SEXUAL Y ANSIEDAD ARTÍSTICA

La elaborada angustia de Montgomery Clift en *Un lugar en el sol*, como el personaje perpetuamente atormentado de Burt Lancaster en media docena de películas negras escritas por izquierdistas, plantea la incómoda cuestión de lo que un crítico ha llamado acertadamente la “estética masoquista”³⁹. El masoquismo femenino era un cliché de Hollywood muy trillado, por supuesto, así que no es en realidad la presencia del masoquismo lo que está en cuestión, sino el masoquismo masculino. Una emoción contemplada de forma esporádica en el cine más importante, pero aquel masoquismo sigue siendo tan espantoso que, hasta la aparición del género negro, se desarrolla la mayor parte de las veces dentro de los intersticios de la trama, por medio de miradas de soslayo al fracaso en el mantenimiento de la familia o a las características implícitamente homosexuales. Puesto que los críticos de, por ejemplo, Cagney como asesino que ama a su mamá en *El enemigo público* (o de casi todas sus demás películas policíacas, hasta *Al rojo vivo*), se negaron a describir su comportamiento como masoquista, quizá el público, al menos conscientemente, tampoco lo veía así. Los espectadores habían madurado o quizá habían agudizado sus gustos.

La dama desconocida (1944), adaptada por Bernard Schoenfeld de una novela del mismo título de William Irish (también conocido como Cornel Woolrich), fue dirigida por Robert Siodmak para la Universal. A primera vista, la película parece sencilla. El protagonista, interpretado por Alan Curtis, tiene problemas en su trabajo de arquitecto y en su casa con su mujer. Conoce a una dama misteriosa en un bar y la lleva a un espectáculo, iniciando un interludio romántico, pero que se interrumpe cuando ella anuncia su intención de irse a su casa. De regreso a su apartamento, se encuentra a su mujer estrangulada con una de sus corbatas. Ahora necesita desesperadamente contactar con la mujer para tener una coartada, pero solo puede recordar su enorme sombrero, mientras la policía va tejiendo una red de detalles que le incriminan cada vez más. Su fiel secretaria (interpretada por Ella Raines) se dispone mientras a encontrar a la mujer y al final lo consigue.

Tras estos rasgos argumentales bastante corrientes, la desorientación de Curtis y la sublimación de su papel “masculino” en Raines pone de relieve el inquietante contexto negro. Ridiculizado por su mujer desde más allá de la tumba cuando la revive riéndose de él, tiene todos los motivos para matarla –como el inspector de policía, interpretado por el favorito del cine negro, Thomas Gomez, saca la conclusión inmediatamente–. A diferencia del pueril Bill Williams de Muerte al amanecer, Curtis tiene una carrera profesional de prestigio, pero ese éxito no demuestra fortaleza psicológica. Raines, apodada “Kansas”, luce un traje y un peinado masculinos, fuma cigarrillos con la autoridad de Lauren Bacall y atraviesa la película asumiendo el control descaradamente.

Al final, encontrará a la mujer misteriosa (una psicótica cuya vida ha sido destrozada por otro hombre), tropezándose a lo largo del camino con hombres típicamente débiles. Un músico de jazz interpretado por otro “tipo” favorito del género negro, Elisha Cook, Jr., ayuda a llevarla hasta el auténtico asesino, un arquitecto autodenominado nietzscheano (pero subliminalmente femenino) de la misma empresa, interpretado por Franchot Tone. El final heterosexual con Raines felizmente dispuesta a continuar como secretaria y simultáneamente salir a cenar con su jefe/marido “todas las noches” es tan irrelevante como la gracia de un viejo chiste popular. Raines es claramente la que manda; sería una sorpresa que el pelele emocional que es Curtis pensase que puede dominarla alguna vez⁴⁰.

Pero, ¿qué lectura de izquierdas podemos dar al binomio de la debilidad masculina y la fortaleza femenina? No hay duda de que el período de posguerra contempló un aumento de la indecisión masculina, acompañada por algo de la misoginia más estridente y descarada nunca vista en los Estados Unidos del siglo veinte. La alta tasa de rechazo de soldados de Estados Unidos por razones psicológicas que a menudo se redujeron a “virilidad insuficiente” (más que, digamos, un prosaico rechazo a ser asesinado) impulsó a los psicólogos a advertir contra el fenómeno pronto conocido en las revistas de padres como “mamismo”. El antiguo guionista Philip Wylie subió al máximo la polémica en 1942, con *A Generation of Vipers* [Una generación de víboras]. Por lo que parecía ser la enésima vez (pero no tan a menudo como en las décadas venideras), se dijo a la nación y de hecho al mundo que dependía de la revitalización de los hombres estadounidenses. Una sociedad educada escuchó como nunca el consejo prosaico de un guionista: el mamotreto terriblemente polémico atacando a la Mamá por todas las enfermedades modernas fue seleccionado por la American Library Association como una de las obras más importantes de no ficción del siglo y se vendieron cientos de miles de ejemplares

y se mantuvo en los planes de estudios hasta comienzos de la década de 1960⁴¹.

Esta era la femme fatale menos atractiva posible del freudianismo (o pseudo-freudianismo): el monstruo casero de mediana edad, comedor de bombones, que esclavizaba al padre y al hijo y aplicaba sobre una base diaria la castración al menos simbólica. Si Freud creía que el amor de las mujeres era narcisista, consideraba aquel narcisismo como una cualidad sumamente encantadora necesaria para la perpetuación de la raza. La Mamá, por contraste, negaba la virilidad real y de ese modo provocaba las explosiones psíquicas que dan como resultado las guerras y cosas peores.

La homosexualidad merece aquí una ligera mención. Sin duda alguna, la Oficina Hays no quería permitir ninguna descripción de homosexuales, ni siquiera de aquellos que serían castigados por sus pecados. Pero las películas que abordaban asuntos psicológicos, especialmente los relativos a un submundo violento, suscitaban repetidamente el tema; el género negro los presentaba bajo un aspecto casi evidente, aunque de ningún modo comprensivo. Resulta difícil encontrar más de un puñado de películas anteriores a 1950 con temas lésbicos –dejando a un lado las “odiadoras de hombres” que han escogido vivir solas–, siendo la mayoría de ellas dramas de cárcel de mujeres⁴². Sin embargo, los hombres homosexuales eran un blanco adecuado.

Un puñado de hombres “remilgados” o simplemente gordos alcanzaba rango dramático para su oculta homosexualidad, generalmente unida a conspiración y/o sadismo de algún tipo: Clifton Webb (en *Laura*), Sydney Greenstreet (repetidamente, pero en especial en *El halcón maltés*), William Conrad (*Cuerpo y alma*), Raymond Burr (*Justa venganza*), William Bendix (*Envuelto en la sombra*) e incluso quizás los personajes psicópatas de Richard Widmark. ¿Qué era mejor?, ¿que los hombres implícitamente gay estuvieran ausentes o que fueran inicuos?

En un mundo donde, según las teorías Mamistas, Hitler, los japoneses y los rusos (como comunistas, claro) sufrían todos la dominación de la madre, el problema americano apenas podía resultar sorprendente. *Modern Woman: The Lost Sex*, un best seller erudito de la psicóloga Marnya Farnham y el antiguo escritor anticapitalista y sensacionalista Ferdinand Lundberg, culminaba la respuesta popular y la de muchos expertos desde terapeutas a teóricos de la psicología. El feminismo era un “desorden psíquico”, que apartaba a las mujeres de sus hogares hacia unos papeles indecorosos y socialmente destructivos; solo una

psicoterapia completa de las mujeres estadounidenses, una por una, podría restituir las cosas a un adecuado equilibrio de género⁴³. Los años cincuenta de severa represión quedaban por delante.

Aunque el musical *Una mujer en la penumbra* (1944) encaje probablemente de la mejor manera posible con la atribución de género de esta fórmula, con un psicoanalista prescribiendo de forma literal el abandono de la carrera de la protagonista de modo que se pueda dedicar a una vida de mujer “normal”, las películas negras más conservadoras ofrecían abundancia de ejemplos tales como: *Detour* [El desvío], *Pacto de sangre*, *Perversidad*, *Gilda*, por no mencionar *I Was a Communist for the FBI* [Yo fui comunista para el FBI] (con la seductora miembro del Partido/maestra de escuela pública que finge cometer los peores pecados en la verdadera búsqueda del patriotismo). Desde el final de la izquierda, ningún observador cuidadoso duda de que la protagonista del Halcón Maltés de Hammett tiene el látigo y lo utilizará o menosprecia a las diversas mujeres intrigantes de *El extraño amor de Marta Ivers*, *Adiós muñeca*, *Too Late for Tears* [Demasiado tarde para llorar] y por supuesto *El demonio de las armas*. Si se puede decir algo positivo de estas intrigantes casi felinas, debe ser que, como Satán en el *Paraíso perdido* de Milton, consiguen todas las mejores frases y, más aún, los mejores planos. La olvidada actriz Jean Gillie, en la igualmente olvidada *Decoy* [El señuelo] (1946), escrita por Ned Young a partir de un relato inédito del futuro testigo amistoso Stanley Rubin, comienza con su personaje muriendo en el diván, recordando impertérrita su vida pecadora y al final de la película, riéndose del policía que escucha comprensivo. Cualquier mujer que atropellaba a un cómplice (y quizás amante) repetidamente con su coche y obtenía placer con ello debía ser por lo menos tan mala como las damas feministas rebeldes de las nuevas películas negras de las décadas de 1980 y 1990. Posiblemente se podría decir algo semejante de los personajes gay de las películas de los años cuarenta: al no estar ya completamente en el armario, consiguieron permiso para ser malos.

Pero sería mucho más fácil presentar argumentos a favor de la mujer perseguida en las películas escritas o dirigidas por izquierdistas y más importante presentar argumentos a favor de mujeres fuertes como la que Ella Raines interpreta en *La dama desconocida*, prácticamente obligada a llevar los pantalones mientras dura el drama o simplemente inclinada a un equilibrio más equitativo del que ofrece la sociedad. Bien mirada, no es una delicada flor, sino una chica dura con realismo y coraje, como Lucille Ball en *Envuelto en la sombra* (otra secretaria eficaz, como escrita por Schoenfeld), o Ida Lupino como una pianista y cantante

carismática que tiene las agallas de abatir a tiros al sádico propietario de la taberna Richard Widmark en *El parador del camino*, una película elogiada por la crítica escrita y producida por Edward Chodorov⁴⁴.

A decir verdad, las mujeres del cine negro de izquierdas podían haber sido más enérgicas y coherentes en su propia defensa. Con mucha frecuencia, como Joan Crawford en *Amor que mata* (una enfermera locamente enamorada de un hombre al que no puede tener), están mentalmente desequilibradas, sometidas a grandes tensiones por situaciones que no pueden controlar⁴⁵. O están fuera del centro de la escena, cogiendo la mano del héroe aparentemente condenado, la cautiva Shelley Winters cuando intenta desesperadamente mantener una relación con su amante John Garfield, el hombre que con un arma retiene a su familia en *Yo amé a un asesino*.

La atrofia del personaje femenino del género negro podría dar lugar a una interesante discusión. Con unos cuantos años más y más libertad de acción, más mujeres de clase obrera (también más mujeres de color) como la morena inmigrante italiana que Valentina Cortese interpreta en *Mercado de ladrones* (1949) sin duda habrían llegado a su apogeo. El protagonista Richard Conte, al regresar a casa a una conflictiva California obrera de después de la guerra, acepta finalmente su amor, aunque parece que ha comerciado con su cuerpo por comida y por la oportunidad de escapar de la Europa de posguerra. La Lilli Palmer de *Cuerpo y alma* —escultora y persona por derecho propio— se une a la madre del boxeador, Anne Revere, contra el hijo y marido corrupto. Ellas mantienen intactos los valores de la comunidad, independientemente de lo que pueda hacer él, y su victoria es regresar con ellas. Estas cosas no sucedían con frecuencia, a pesar del continuo avance de la influencia de la Oficina Breen durante y después de la guerra. Las actrices “femme fatale” podían quejarse (y más tarde lo hicieron) de que con el eclipse del género no había donde ir en Hollywood, su subjetividad comercial se había agotado.

En junio de 1950, Bosley Crowther utilizó su considerable influencia para reclamar que dos de las películas más importantes identificadas más tarde como negras, *La jungla de asfalto* de John Huston y *Noche en la ciudad* de Jules Dassin, en realidad habían tratado a los delincuentes con más simpatía que a la policía y habían manipulado al público mediante “la ambigüedad moral y el escándalo” para hacerlo. Esto preocupaba particularmente a Crowther porque la MGM había hecho un preestreno de *La jungla de asfalto* para “cierto número de luminarias de las letras” y asegurarse sus elogios a la película para utilizarlos en

la publicidad. Ninguna de las recomendaciones parecía mostrar conocimiento de los elementos perturbadores de la película, más aún porque las interpretaciones, como observaba Crowther, “revelaban de forma sencillamente soberbia la personalidad convencional” y la ausencia de inquietud manifestaba generalmente la versión de Hollywood de la mente criminal. Incluso W. R. Burnett, el autor del libro en el que se había basado el guionista de la película, declaró que era la mejor adaptación de su obra –en opinión de Crowther había “olvidado evidentemente” El hampa dorada, que describía con propiedad al rebelde como “obsceno y sumamente inhumano”. Los redactores del New York Times o quizá el mismo Crowther titularon el artículo sobre La noche en la ciudad, “Lo mismo”. Porque aunque “el señor Dassin tiene una hermosa forma antigua de rodar sus secuencias desde ángulos absurdos y trabajando generalmente para una atmósfera oscura y malsana”, solo era “gran cantidad de divagación amoral en los supuestos bajos fondos de Londres”⁴⁶.

Crowther estaba sin duda influido por el espíritu de la Guerra Fría en un momento en el que algunos de sus distinguidos colegas en el Times (especialmente el redactor de necrológicas, Alden Whitman) entraban en la lista negra. Pero algo más debió molestar al crítico que siempre había apartado la vista de las elegantes películas de izquierdas. Las viejas películas de guerra como Acción en el Atlántico Norte que le habían conmovido no solo eran parte de una época lejana, sino que también llevaban el lado optimista del idealismo patriótico a nuevas cotas. El género negro pintaba un retrato feo e inquietante de la humanidad y especialmente de la sociedad estadounidense. Como el tratamiento de los periodistas corruptos en Historia del hampa, era difícilmente soportable.

Aunque las acusaciones de Crowther tuvieran algo de cierto – y el género negro de izquierdas era mucho más artístico, menos estridente y menos explotador que las imitaciones políticamente conservadoras que de forma rutinaria resaltaban el sadismo y los pechos medio al descubierto– volvía a plantear el problema de la ausencia de heroísmo y se encontraba con firmeza en la dificultad de escoger una estética completa y alternativa. Al analizar La fuerza del destino con un crítico más o menos una década después, Polonsky describía las posibilidades de control creativo como “un experimento en el que cada uno de mis recursos se liberaba del dominio de los otros dos” –la imagen, el actor y la palabra se hacían iguales–. Así pues, variando la “velocidad, la intensidad, la congruencia y el conflicto en busca de la emoción y el objetivo del diseño”, la emancipación del lenguaje de la “carga de la psicología literaria y del papel de apoyo de la imagen

visual”, había propuesto un método que “habría intentado una y otra vez” hasta que los problemas restantes se resolvieran⁴⁷. Pero el tiempo se agotó.

Esa observación podía representar el mejor trabajo en general de la izquierda. Huston, cuyo Tesoro de Sierra Madre había tenido tal impacto en el público y en la crítica y seguiría inmutable tras La jungla de asfalto (aunque personalmente entristecido por la lista negra, así como privado desde el punto de vista artístico de la colaboración de algunos de sus amigos más íntimos, como el actor Sam Jaffe), tuvo la libertad de continuar la experimentación que comenzó con su carrera de guionista bajo la dirección de John Wexley en El sorprendente doctor Clitterhouse⁴⁸. Los integrantes de la lista negra más afortunados volvieron al trabajo al cabo de una década, pero escribiendo bajo seudónimo y con mucha menos influencia creativa, o como directores con muchas menos facilidades de producción. El gran experimento, junto con la época que lo había hecho posible, se había terminado.

Es tentador valorar el impacto artístico del género negro en la izquierda y de la izquierda en el género negro a lo largo de una trayectoria bastante diferente también. De todas las influencias sobre el cine radical de Hollywood, la menos comprendida continúa siendo la Francia de la década de 1930. El ídolo del Frente Popular Jean Renoir es aquí la figura clave. Se había convertido en un refugiado artístico-político en 1941, añadiendo su prestigio como uno de los directores más respetados del mundo al cine estadounidense justo en el momento en el que el talento autóctono estaba imponiendo su autoridad artística. La obra de Renoir unía también visiblemente a los cineastas radicales europeos con los progresistas de Hollywood sin partido Dudley Nichols y Burgess Meredith (memorable últimamente por su participación en También somos seres humanos y su especial interés en el cine francés).

Aquí vemos de nuevo el impacto del surrealismo, porque los artistas franceses nunca olvidaron la lección del cine mudo de que las películas penetraban y exploraban los sueños. Al más alto nivel del arte cinematográfico (un enfoque no utilizado con frecuencia por los mismos surrealistas), el relato podía evocar el estado onírico de forma artística sin abandonar la narración que hacía que el espectador corriente amase las películas. Entre los cineastas franceses más importantes, Renoir había captado con el mayor éxito esta cualidad onírica y la había aplicado a una narrativa más amplia.

El famoso director francés hizo Aguas pantanosas (1941) poco después de

establecerse en Hollywood. Adaptación de una novela de Dudley Nichols y producida por Irving Pichel, trata de una situación límite real, tramperos perdidos en los alrededores del pantano Okefenokee en Georgia. El protagonista, interpretado por Walter Brennan, es golpeado en la cabeza y al despertar descubre que ha sido apresado por un fugado de la prisión (interpretado por Walter Huston) que convence a Brennan de su inocencia, provocando que vivan juntos diversas picarescas aventuras en el sur rural (blanco). El proyecto tropezó con problemas casi de inmediato. Zanuck amenazó con despedir al director porque su minuciosa atención a los detalles retrasaba el rodaje; al no conseguir entenderse con él, Renoir anunció que rompía su contrato con la Twentieth Century Fox a la conclusión de la película. Pichel, ansioso por poner en funcionamiento *Aguas pantanosas*, se encargó él mismo de la segunda unidad y sirvió de director de diálogos de la película. Fue inútil. No fue un éxito, en su época fue considerada tan turbia como su argumento, una historia de aventuras puramente regional, debilitada por los diálogos ineficaces y el pobre reparto. Esta tierra es mía (1943), coproducida por Renoir y Dudley Nichols, aunque muy lejos de los mejores dramas antifascistas sobre la heroica resistencia francesa, estuvo muy promocionada y batió récords de la industria en recaudación total el día del estreno. Pero no recuperaba en absoluto la atmósfera, reproduciendo fielmente las técnicas habituales de Hollywood⁴⁹. El mero éxito dejó al director emigrado hambriento de un auténtico triunfo artístico.

La película de Renoir más artística y menos americana de Hollywood fue su continuación, *El hombre del sur* (1945), escrita principalmente por un Hugo Butler que no figura en los créditos y en menor medida por William Faulkner —la única contribución notable a la pantalla del novelista⁵⁰—. Quizá la conseguida versión de *Aguas Pantanosas* en términos de atmósfera, al público estadounidense le pareció espantosamente lenta y semejante a un documental, la historia de una pobre familia blanca y su lucha por mantener la dignidad y un sentido de la comunidad en tiempos excepcionalmente duros.

La siguiente irrupción del director, *Memorias de una doncella* (1946), una película muy teatral, al estilo de los años treinta y sin duda el intento estadounidense más antiburgués de Renoir, estaba ambientada en la Francia de 1880, donde una doncella interpretada por Paulette Godard trama hacerse rica pero termina por regalar un botín de plata a una villa rural para sus celebraciones anuales. Las *Memorias* evidentemente proponían revelar la mentalidad fascista de los empleadores de la doncella, pero perdía su pegada política en los Estados Unidos⁵¹. *Una mujer en la playa* (1947), la última película estadounidense de

Renoir, apenas estaba por encima de la media del género negro, con Robert Ryan, veterano al borde de la psicosis enamorándose de la mujer de un pintor ciego y situándose casi al borde del desastre. Escrita a medias por Renoir y Frank Davis, lo mejor que tenía eran algunos momentos apasionantes de las pesadillas relacionadas con la guerra. La decepción con la película y su acogida hicieron regresar a Renoir a Francia, donde más tarde se dedicó a negar su relación con la izquierda de Hollywood⁵².

Las adaptaciones de Hollywood de películas izquierdistas francesas fueron disminuyendo por falta de recursos y la inevitable carencia de armonía de la atmósfera creativa de franceses y estadounidenses. *Perversidad* (1945) de Fritz Lang, nueva versión de *La Chienne* (1931) de Renoir, es el clásico indiscutible. Lang recurrió a Dudley Nichols para el guion de *Perversidad*. Con el guion de Nichols y la versión original de Renoir ante él, Lang incorporó los rasgos alemanes de sus primeros años (las calles mojadas por la lluvia reflejando la luz de las farolas que podía haberse rodado en Berlín), el compromiso francés de explorar la vida de los trabajadores urbanos y los tipos criminales y la fisonomía de la desviación psicológica estadounidense en las figuras de Edward G. Robinson y Dan Duryea como el profesor corrompido por una corista y la mente criminal tramando la conspiración más sofisticada. *Perversidad* también ponía en primer plano los últimos avances técnicos en trávelin, celuloide, lentes e iluminación, mejoras que exponían de forma colectiva el vocabulario visual del género negro de forma espectacular. Así pues, el director Lang completó una trayectoria estético-política, un viaje real al género negro desde París al exilio de Berlín en Hollywood.

Anatole Litvak renovó su colaboración con John Wexley para el logro artístico intercontinental más destacado: *La noche eterna*. Su original *Le Jour se lève* (1937), que con tanta perfección predijo tanto la Francia de Vichy como el Hollywood negro, había sido la colaboración genial del director Marcel Carné y el guionista (y también famoso poeta) Jacques Prévert. La política sexual de la historia parece simple a primera vista. Está François (Jean Gabin), un trabajador que no puede progresar ni tiene deseos de hacerlo hasta que conoce a Françoise (Jacqueline Laurent). Igual que él, ella es huérfana, ingresa en la población activa sin particular ambición salvo la ilusión de viajar. En su soledad, había conocido y había sido seducida por un hombre mucho mayor que ella, el ridículo petit bourgeois Valentin (Jules Berry), propietario de un club nocturno ambulante con atracciones con perros. La ayudante de Valentin, Clara (interpretada por la célebre actriz representante de la clase obrera parisina, Arletty), ha trabajado con

Valentin durante tres años, pero ahora, celosa de Françoise y harta de la crueldad de Valentin con sus perros, quiere dejarlo. Mientras tanto, François quiere que Françoise se case con él, pero ella no puede resistirse al capricho del viejo, que al mismo tiempo le tienta y le repugna, de modo que François espera su hora en compañía de la mayor y más sabia Clara. Pero como Françoise no entregará su cariño a ninguno de los dos hombres, se produce un conflicto que solo puede tener una resolución mortal.

Despojada de sus detalles contemporáneos, es una fórmula teatral clásica que se puede interpretar tanto para producir risa como llanto: el amor de una pareja de jóvenes es impedido por la injusta interferencia de un hombre mayor y no se resuelve hasta el tercer acto, ya sea en boda o en entierro. Pero los detalles contemporáneos, el contenido histórico específico, transforman la esencia de la comedia o la tragedia en una alegoría social. Los huérfanos François y Françoise son los trabajadores desposeídos de entreguerras que han nacido en el país que les da su nombre pero que los ha abandonado. Valentin, el viejo vicioso que amaestra perros para que hagan juegos torturándolos en secreto y que quiere tratar a las jóvenes del mismo modo, es claramente la facción engañosa de la burguesía francesa que ha dado la espalda a las víctimas de la sociedad y está deseosa de dar la bienvenida a Francia a los fascistas.

Aquí es donde la alegoría encuentra su asidero político. Si había un tema común a todas las películas del Frente Popular francés, era, como el historiador Marc Bloch escribió en 1940, “ese esfuerzo de las masas por hacer un mundo más justo [con un] entusiasmo conmovedor y una sinceridad ante la que no debería quedar impasible ningún hombre animado por sentimientos humanos normales”⁵³. Esto es, la pérdida del sentido más elemental de la amabilidad y la solidaridad creaba las condiciones para el colapso de la nación. Era la tragedia de la Europa moderna que si, hablando en términos psicológicos, la clase obrera no podía actuar en beneficio propio, la burguesía no podía actuar de otra forma. (Como Valentin dice en un momento determinado: “¿Soy culpable de ser más imaginativo?”)

Sin duda hay tanto peso alegórico en la narración que su realismo se ve comprometido de vez en cuando. En las secuencias del comienzo, François dispara a Valentin, que cae desde el último piso rodando por las escaleras con una bala en la ingle y expira en el rellano. El resto de la historia se cuenta en flashbacks cuando François, con los policías fuera, intenta descifrar cómo se ha visto metido en este aprieto y por qué no le preocupa demasiado vivir o morir.

Durante toda la película permanece la conocida cuestión cinematográfica de cómo un joven lleno de tal “entusiasmo y sinceridad” puede estar dispuesto a enfrentarse a un pelotón de fusilamiento por algo tan insignificante como un desengaño amoroso.

Al final, el espectador comprende que François, el huérfano, ha sido desposeído no solo de su pasado, sino también de su futuro. Las multitudes que atestan las calles salen en su ayuda. Cuando la policía coloca su puesto de mando, despliega sus tropas para controlar las masas y francotiradores, los mirones tras el cordón policial se convierten en una multitud vociferante y cada vez más agitada que manifiesta a gritos su apoyo a François.

En la versión americana, Henry Fonda interpreta a Joe, el veterano estadounidense cuya experiencia en la Depresión y en la Segunda Guerra Mundial evidentemente le han convertido en otro tipo de huérfano⁵⁴. El narrador de la secuencia inicial sitúa el relato en la plaza de una pequeña ciudad de Ohio y describe la estatua de un soldado de la Guerra Civil con uniforme de la Unión que rinde homenaje a “los soldados de 1865”. La figura de piedra preside el resto de la película como una especie de espíritu guardián que en realidad crece en estatura (desde los ángulos más bajos de la cámara) cuando los policías cierran su cordón. Toda la multitud parece aquí estar compuesta por veteranos y sus familias, indignados por su propia desposesión social tras tanto sacrificio personal. Fonda, sirviendo doblemente a la necesidad de Hollywood de un final feliz y la búsqueda decidida por la izquierda de la dignidad afroamericana, pide fuego a un veterano negro después de rendirse y descender hacia el coche de policía. Ante la insistencia del veterano: “¿Lo vas a hacer, Joe?”, la respuesta de Fonda es: “Sí, creo que lo vamos a hacer”.

Era una película tramposa, porque predecía lo que Hollywood podría haber hecho sin la lista negra. Pero Wexley y Litvak sabían lo que estaban intentando hacer políticamente. Producida solo un año o dos después del punto culminante de las huelgas por toda la industria para mantener el nivel de vida de la época de la guerra, esta clase obrera comprende que tendrá que permanecer junta o regresar a las condiciones miserables vigentes antes de la guerra. Cuando los policías intentan saltar el cerrojo de la puerta de su habitación, Joe empuja una gran cómoda contra la puerta. Como en la versión original, cuando las balas atraviesan la parte trasera de la cómoda y abren su delantera sin cerrojos, una tira de fotos baratas de Jo Ann (es decir, Françoise) saltan a la vista, pegadas en la parte de atrás de la puerta. Pero en la versión de los Estados Unidos, una última

bala también desgarró la guerrera militar de uniforme de cabo de Joe; destacado en el hombro izquierdo hay un parche de la 7ª División Acorazada, perfectamente reconocible para la mayoría del público de 1947 como los combatientes de una de las escenas más sangrientas del teatro europeo, la Batalla del Bulto. Cuando los policías utilizan una ametralladora para volar los cristales y las luces, queda de nuevo en evidencia que el Estado armado al que ha servido lealmente en la batalla solo unos pocos años antes no será un aliado en las luchas venideras.

Es demasiado pronto para decir si la nuevamente redescubierta y restaurada (a partir de 2000) *Noche eterna* sobrevivirá a un examen detallado como una película esencial del género negro. Tal como están las cosas, *La noche eterna* es un intento artístico y político sustancial de trasplantar los hábitos de la vida cotidiana de una cultura distante; pero como capta bien un momento preciso en las esperanzas y miedos de una civilización de posguerra, el cine negro se vería disminuido sin ella.

En su autobiografía, Carné concluía su análisis de *Le jour se lève* con “cierto pesar” de que en algunos detalles la alegoría social había sido excesiva para transmitir las exigencias más sencillas del realismo⁵⁵. Era una pesadumbre razonable, presente en la elaboración de la mayoría de las espléndidas aventuras del género negro. A los cineastas estadounidenses por su parte se les exigía enterrar la alegoría social de forma tan profunda en la línea argumental que, en muchos casos, pasarían años antes de que los críticos y los historiadores del cine encontrasen los significados sumergidos y los sacasen por fin a la luz. “Le odiaba”, dice Barbara Bel Geddes del personaje de Valentin en la nueva versión, “porque sabía que yo quería ser besada y que realmente nunca lo fui, le odiaba por todo lo que intuía de mí. Sin embargo, en cierto sentido me gustaba”.

Es la misma dimensión oscura que Abraham Polonsky conseguía en *Fuerza del destino* cuando hace que el picapleitos sin escrúpulos John Garfield diga a Beatrice Pearson: “Eres cruel. Realmente cruel... Porque estás obligándome a hacer algo cruel, que intente seducirte, tirarte al suelo, cogerte en mis brazos, quitarte la niñería, darte dinero y hacerte pecar. Eso es auténtica crueldad”. La ostentosa inocencia, en otras palabras, es en realidad una invitación a la corrupción. No se podía hacer una afirmación mejor sobre una sociedad estadounidense que surge como el gigante del planeta, arrasa al débil en todas partes, agota los recursos naturales y las esperanzas de los aspirantes a imitadores a la vez que insiste desde el principio en que no se parece nada a los

antiguos imperios, ya desaparecidos.

* * *

Abraham Polonsky dijo sabiamente en una ocasión sobre sus colegas negristas: “Si reflejan este sentido general de peligro de vivir, que es lo que existe en toda película negra, entonces es una correcta representación de la angustia producida por el sistema”⁵⁶. Había identificado infaliblemente el núcleo de la continuidad global que unía a los franceses René Clair, Jean Renoir, Max Ophuls, Julián Duvivier –refugiados a comienzos de la guerra– con Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Billy Wilder y Otto Preminger, entre otros simpatizantes de la izquierda, que habían comenzado sus carreras en la Alemania de la década de 1920 antes de la expatriación. Si alguna vez existió una apertura a la influencia de la cinematografía francesa y alemana sobre los géneros populares de Hollywood, a una síntesis de realismo (en sus diversas expresiones), naturalismo y fantasía social (con sus elementos de surrealismo), sería esta.

Los estadounidenses que acababan de empezar a reflexionar de un modo más formal sobre su experiencia en hacer arte cinematográfico, impulsados por la Depresión y la Segunda Guerra Mundial tanto como por sus propias aspiraciones cinematográficas, estaban al comienzo de la Guerra Fría de sobra preparados para la influencia. Antes de que Hollywood pudiese ser reducida a una especie de escenario vacío con la pérdida de tantos de sus mejores talentos, la izquierda de Hollywood, incluidos sus aliados europeos, reaccionó a la pérdida de esperanzas patrióticas que habían sido tan auténticas poco antes creando un estilo de vida nuevo. Lo creaban no solo por la profunda satisfacción estética que les proporcionaba, sino como única oportunidad que les quedaba para expresar la discrepancia política. Sería –junto con la Escuela Ashcan de la década de 1910 y la música folklórica negra y blanca y los ciclos de folk-rock de las décadas 1930-1950 y 1960-1990– el logro artístico de masas más importante de la izquierda de Hollywood en el siglo veinte, tanto una respuesta a la posibilidad artística como una alternativa a la retirada a la estética política acomodaticia (“empresa libre artística” en contundente frase de Henry Luce) de la modernidad de altos vuelos de los intelectuales de Nueva York.

¡Qué bello es vivir! (1946) de Capra, con partes del guion redactadas por Albert Maltz y Dalton Trumbo y pulida en su totalidad por Michael Wilson, se puede decir que presagiaba el final⁵⁷. Una película de las favoritas y eternamente repuestas en televisión, ¡Qué bello es vivir! , notable por su moral optimista, apenas podía mantener su optimismo ante el final de Hollywood, o ser más subestimada como seminegra. James Stewart es casi tan comprensivo como en Caballero sin espada y sigue siendo un pueblerino inocente pero ahora como oficinista de ahorros y préstamos de una ciudad pequeña que sopesa si su existencia ha valido para algo.

La epopeya de la ciudad cayendo en las garras de un malvado capitalista, del hijo del desafortunado banquero, condenado a no escapar nunca del claustrofóbico Bedford Falls, su deshonor, su intento de suicidio y redención, gracias a un ángel guardián, está profundamente arraigada en la memoria de los espectadores estadounidenses. Hecha por una productora independiente (Liberty Films) que fue a la bancarrota cinco años más tarde, considerada por su director una decepción comercial a pesar de ganar varias nominaciones a los Óscar (incluida una para el mismo Capra) y conseguir la condición de película de culto en la década de 1970, ¡Qué bello es vivir! estuvo muy cerca de satisfacer sus sugerencias más oscuras. Generación tras generación de seguidores acérrimos aguardaban los escasos momentos joviales de la película y su repentino cambio de humor, sin duda considerando (y personalizando) los orígenes de sus propias angustias y esperanzas de liberación y han dado testimonio de sus poderes vivificantes.

Pero quizá este testimonio estaba equivocado. En 1945, la película presagiaba que solo la intervención divina podría salvar de una manera realista la situación desesperada de unos Estados Unidos que se marchitaban y recordaba incluso a los temerosos de Dios que puede que un ángel guardián no viniera para salvarlos. James Stewart, elegido antes de la guerra como el americano piadoso y a menudo alegre que se enfrenta a los auténticos enemigos de la democracia pero que también experimenta momentos aislados de inseguridad, entonces comenzaba una antipática serie de papeles cinematográficos como el americano confundido, a veces en tono amable (El invisible Harvey) y más a menudo como la víctima (Vértigo). Hollywood mismo, al enfrentarse con su incipiente decadencia, había captado perfectamente su figura más representativa⁵⁸.

La sensibilidad del género negro, no simplemente una afirmación de la cultura popular sino la encarnación de su poder crítico, tuvo tanto éxito que sería

imitado y vuelto a imitar a lo largo de las décadas sucesivas del siguiente medio siglo, incluida una proliferación de retrospectivas en cursos académicos, exposiciones en museos y documentales. Que incluso el cine negro resultase incapaz de resistir tanto consumo no sería sorprendente, pero el impacto del logro original estaba lejos de acabar... en un mundo cada vez más negro.

Notas al pie

¹ [“Introduction”, a Alain Silver y Elizabeth Ward, editores, Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style \(Woodstock, NY: The Overlook Press, edición de 1992\), 1. Hacemos hincapié en esta obra. Este libro indispensable, mediante su cuidadosa aunque nada exhaustiva catalogación de películas y su sobria introducción, sigue siendo la mejor fuente sobre el género negro y no es probable que sea sustituido.](#)

² [Jean Vigo publicó un manifiesto estético a mediados de la década de 1930, que sin duda inspiró a Abraham Polonsky a publicar un comentario parecido \(en apariencia con muy poca efectividad\), como hemos visto, en una revista francesa en 1961. Véase Paul Buhle y David Wagner, A Very Dangerous Citizen: Abraham Lincoln Polonsky and the Hollywood Left \(Berkeley: University of California Press, 2001\), 196-97, para el grueso del manifiesto de Polonsky, publicado en Presence du Cinema.](#)

³ [“Realismo poético”, un término originariamente designado para literatura, se aplicó por primera vez en relación con la película de Pierre Chenal La Rue Sans Nom \[La calle sin nombre\] \(1933\); Chenal, comunista francés, dirigió más tarde la primera versión de Native Son \[Hijo predilecto\] \(1950\), que tenía como protagonista al autor de la novela Richard Wright. El realismo poético generalmente designaba dramas urbanos oscuros, ambientados dentro de la clase obrera parisina, subrayando relatos románticos malditos relacionados con la criminalidad. Véase Ginette Vincendeau, “Poetic Realism”, en Companion to French Cinema \(Londres: British Film Institute, 1996\), 115-16. Durante la década de 1930, la frase tenía un significado muy diferente para las películas de Hollywood de la época.](#)

⁴ [La estructura de la industria cinematográfica francesa también desempeñó un papel importante: en comparación con Hollywood, los guionistas y directores franceses continuaban trabajando en una especie de modo de producción artesanal de menor especialización de tareas y trabajo más lento, anacrónico en algunos aspectos pero, desde el punto de vista artístico, más libre, especialmente por las relaciones fluidas con el periodismo cinematográfico en vías de](#)

expansión. Véase Richard Abel, editor, “Culture and Politics: The Popular Front Era”, en French Film Theory and Criticism: A Historic Anthology II, 152 (Princeton: Princeton University Press, 1988), y Jonathan Buchsbaum, Cinema Engagé: Film in the Popular Front (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 12.

⁵ Nino Frank, “A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure”, traducido y reeditado en Alain Silver y James Ursini, editores, Film Noir Reader 2 (Nueva York: Limelight Editions, 1999), 15-19; véase también Jean-Pierre Chartier, “Americans Also Make Noir Films”, publicado en 1946 y reeditado en el mismo volumen, 21-23. La primera acuñación del término “cine negro”, “Le Jour se lève: une oeuvre noire et pure”, había aparecido en La Lumière, 16 de junio de 1939, pero no mencionaba ninguna película estadounidense excepto Soy un fugitivo y hablaba acertadamente de una forma más general de una “violencia terriblemente lúgubre, pero perfectamente pura” que expresa la esencia del mejor cine.

⁶ James Naremore, More Than Night: Film Noir in Its Contexts (Berkeley: University of California Press, 1998), 38, y véase Steve Neale, Genre and Hollywood (Londres y Nueva York: Routledge, 2000), el convincente capítulo 4, 151-177, resume décadas de investigación sobre el género negro.

⁷ Véase el apéndice a A Very Dangerous Citizen, 235-38, para el texto del pinchazo telefónico, particularmente notable porque los participantes evidentemente sabían que la conversación estaba siendo escuchada.

⁸ William Wyler, declaraciones en “Hollywood Strikes Back”, transcripción de la emisión radiofónica, sin fecha (emitida en octubre de 1947). En Documentos de Albert Maltz, State Historical Society of Wisconsin.

⁹ Entre las muchas películas de esta categoría: Los verdugos también mueren, Mademoiselle Fifi y Cuatro hermanos.

¹⁰ Barbara Deming, Running Hawai from Myself: A Dream Portrait of America Drawn from the Films of the Forties (Nueva York: Grossman, 1969), 108.

¹¹ Hayes es un caso especialmente fascinante. A finales de la década de 1930 había escrito las letras para “La balada de Joe Hill” (“Anoche soñé con que vi a Joe Hill”), que pronto se convertiría en uno de los números más grandes de Paul Robeson, en un campamento de verano judío a finales de la década de 1930.

Destinado a Roma con el ejército durante la guerra, comenzó a trabajar con cineastas italianos, aunque su exacta contribución como guionista a Paisà sigue siendo desconocida. Casi con seguridad, contribuyó a uno de los seis episodios, probablemente uno sobre un soldado negro que se encuentra con una ciudad empobrecida y llena de cicatrices. Un joven Federico Fellini y el director Rossellini se llevaron los honores del guion (incluida una nominación al Mejor Guion). Hayes tuvo unos pocos y mediocres títulos de guiones después de Encuentro en la noche, pero fundamentalmente volvió a escribir novelas. En realidad nunca formó parte de la escena de Hollywood, alejado ya del Partido (si es que había militado alguna vez) antes de su estancia allí, y probablemente por esas razones consiguió eludir la lista negra.

¹² Citado por Ian Hamilton, Writers in Hollywood, 1915-1951 (Nueva York: Carroll and Graf, 1991), 299.

¹³ Edward Dmytryk, A Hell of a Life But Not a Bad Living (Nueva York: Times Books, 1978), 88-89.

¹⁴ Esta película no solamente lanzó a Alan Ladd como héroe del cine negro (aunque generalmente en el otro lado de la ley, pero poco), sino que también rescató de la oscuridad al viejo miembro del Partido y en su día prominente director de cine mudo Frank Tuttle, que por entonces, casi al final de su carrera, trabajaba mayormente en películas de serie B.

¹⁵ Maltz recuerda haber trabajado en el exterior de la casa de Tuttle durante su primer empleo en Hollywood, una auténtica mansión con piscina y gimnasio, cuando “yo había llegado a Los Ángeles solo con un traje”. “Albert Maltz: Citizen Writer”, entrevistado por Joel Rogers, Proyecto de Historia Oral de UCLA, 1975-76, 494-95, 509-10.

¹⁶ Basada en un relato de James M. Cain, Ellos no creen en mí lo interpretan Bárbara Stanwyck como la amante y Rita Johnson (especialmente destacada como la desdichada esposa).

¹⁷ George Lipsitz, Time Pasages: Collective Memory and American Popular Culture (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 194-207.

¹⁸ No muchos críticos se dieron cuenta de los méritos de la película. “Lenta y aburrida”, fue la frase de The New York Times por la parcial condena de los ricos. “TMP”, “Films”, The New York Times, 4 de septiembre de 1948.

* N. de los T. El título de la novela y el título original de la película en inglés es

* N. de los T.: El título de la novela y el título original de la película en inglés es The Big Clock [El gran reloj].

¹⁹ Variety la calificó de “telenovela en la pantalla”, potencialmente atractiva para “un cierto grupo de edad entre las mujeres”, y que explotaba bastante el tema de Cenicienta. “Caught”, Variety, 23 de febrero de 1949.

* N. de los T. El apellido del empresario interpretado por Robert Ryan, “Ohlrig”, recuerda fonéticamente a “oil rig”, plataforma petrolífera.

²⁰ Véase el análisis tan diferente de Atrapados de Mary Ann Doane, The Desire to Desire: The Woman’s Film in the 1940s (Bloomington: University of Indiana Press, 1987), 155-75. Doane ha ignorado al guionista y al director, ha sacado al capitalista Ohlrig de la película, junto a James Mason y se ha centrado en la percepción femenina propia o “mirada” de Barbara Bel Geddes demostrando la “imposibilidad femenina de ser una simple espectadora” (175). Para nosotros, este argumento es analíticamente insostenible.

²¹ Bosley Crowther, “Brute Force”, The New York Times, 17 de julio de 1949. Crowther concluía ingeniosamente: “la moraleja es: no vayas a prisión, allí conocerás a unas autoridades infames”.

²² El guionista Brooks también escribiría los guiones de Cayo Largo, Semilla de maldad, La gata sobre el tejado de cinc, El fuego y la palabra, A sangre fría y Buscando al Sr. Goodbar.

²³ Jules Dassin entrevistado por Patrick McGilligan en Tender Comrades, 207.

²⁴ Véase Dmytryk, It’s a Hell of a Life But Not a Bad Living, 68-72, para las quejas del director de que el guion tuvo que ser suavizado a causa de los discursos propagandísticos de Wexley y porque un comité del Partido encabezado por Lawson insistió en volver a filmar secuencias en el guion que él había eliminado. Más improbablemente, Dmytryk insiste en que este incidente le hizo abandonar el Partido y obligó a Albert Maltz a escribir su manifiesto por la libertad de expresión en New Masses. Dmytryk tenía buenas razones para irse, y Maltz, como hemos visto, tenía otras, mayores y mejores razones para pedir libertad artística. El mismo Wexley explicó el conflicto de Venganza como consecuencia de un intento sin éxito por parte de Dmytryk de despolitizar la película. Véase la entrevista de Wexley con Patrick McGilligan y Ken Mate, Tender Comrades, 716.

²⁵ [Entre las demás películas de soldados mentalmente heridos, la más famosa de todas fue sin duda Sangre en las manos \(1948\), un título que en principio fue considerado demasiado impactante por la debilitada Oficina Breen pero más tarde fue aceptado. El proyecto cinematográfico comenzó con el viejo documentalista Ben Maddow y el antiguo escritor del New Yorker Walter Bernstein que adaptó la novela del mismo título de Gerald Butler. Cuando Bernstein regresó a Nueva York y a una importante carrera en los primeros dramas televisivos, la revisión definitiva \(pero concienzuda\) fue a parar a manos de Leonardo Bercovici. La historia de Sangre no era gran cosa: un afligido soldado mata a un hombre en un pub de Londres y busca refugio en la habitación de una enfermera tímida, interpretada por Joan Fontaine. Burt Lancaster, como el soldado, ofrece otra versión del personaje emocionalmente masoquista que había representado con más eficacia y complejidad en otra media docena de películas y sin embargo sigue siendo convincente como víctima de la guerra.](#)

Asimismo, Muro de tinieblas (1957), adaptada de una novela y obra de teatro de Boehm y Lester Cole, destaca cómo una de las primeras llamadas al reconocimiento del desorden nervioso postraumático. Una producción de alto nivel del aliado de la izquierda Robert Lord para la MGM conseguía un magnífico drama solidario con el paciente en el que una lesión cerebral en tiempos de guerra ha causado el encarcelamiento de un expiloto (interpretado por Robert Taylor) encontrado junto al cuerpo de su esposa asesinada. Una amable doctora (interpretada por Audrey Totter) le lleva a través de pesadillas y ataques de ansiedad a la respuesta y a su exculpación. Casi mejor que todo esto es el villano interpretado por Herbert Marshall, un ejecutivo de una editorial de libros religiosos. Véanse los comentarios de Lester Cole sobre Muro de tinieblas en Hollywood Red (Palo Alto: Rampart Books, 1970), 256.

²⁶ [Wheeler Winston Dixon, “Early Films of Fred Zinnemann”, en Arthur Noletti, Jr., editor, The Films of Fred Zinnemann; Critical Perspectives \(Albany: SUNY Press, 1999\), 42-52. Dixon señala que el forzado final, una especie de reconciliación psicológica, era casi con seguridad resultado de la presión de la Oficina Breen.](#)

²⁷ [Act of Violence fue escrita por el futuro integrante de la lista negra Robert Richards, que contó tranquilamente a los interrogadores del HUAC que dedicó sus últimos años antes de la lista negra a escribir guiones sobre chivatos. Mencionado y abandonado por su mujer, Sylvia Richards, según viejos amigos, llevó una vida miserable fabricando güisqui ilegal y bebiéndoselo en grandes](#)

cantidades.

²⁸ [Gordon Kindem, "SAG, HUAC and Postwar Hollywood", en Thomas Schatz et al., Boom and Bust: American cinema in the 1940s \(Berkeley: University of California Press, 1999\), 323-28.](#)

²⁹ [David Caute, Joseph Losey: A Revenge on Life \(Nueva York: Oxford University Press, 1994\), 91-94.](#)

³⁰ [Ibid., 95-96.](#)

³¹ [George Lipsitz, "A Rainbow at Midnight": Labor and Culture in Cold War America \(Urbana: University of Illinois Press, 1994\), 283.](#)

³² [Comentarios de Bernard F. Dick sobre Keenly, Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten \(Lexington: University of Kentucky Press, 1989\), 129.](#)

³³ [Dassin dirigiría en seguida una versión patética pero antipática del mismo personaje calculador que fracasa sistemáticamente con Richard Widmark, en su primera película en el exilio, Noche en la ciudad.](#)

³⁴ [Había también que destacar que Un corazón en peligro tenía a Mordecai Gorelik en el diseño de producción. Veterano vanguardista y ardiente seguidor de Brecht, Gorelik había servido como técnico para producciones en el New York's Provincetown Playhouse y trabajó con frecuencia en el Yiddish Art Theater \(así como en el diseño de decorados para Processional y The Speak Louder de Lawson\). Trabajó de forma intermitente en películas entre las cuales se encuentran El pan nuestro de cada día y Un sombrero lleno de lluvia.](#)

³⁵ [La primera de las películas de Superman para la serie de televisión de 1950, Superman and the Mole Men, no tenía relaciones izquierdistas específicas salvo su actor secundario Jeff Corey; su guionista \(y director de la primera serie de televisión de Superman\), Lee Sholem, había sido un colaborador habitual de Harold Buchman, lo que nos hace pensar que podía haber servido de tapadera a su viejo colaborador. La película termina con un discurso de Lois Lane sobre la coexistencia \(a propósito de los Mole Men: ellos tienen su mundo, nosotros el nuestro\). Con su tira de cómic base de la educación de jóvenes socialistas y una futura resurrección entre un círculo de notorios progresistas del cine como Christopher Reeves, Margot Kidder, Jackie Cooper, Richard Prior y exiliados](#)

como Sam Wanamaker, Superman ha sido y sigue siendo un territorio natural para un tratamiento criptoizquierdista.

³⁶ Historia del hampa fue el único título artístico de Henry Blankfort. Pequeño hombre de negocios con éxito antes de ir a Hollywood, dedicó sus mejores energías en la década de 1940 a proyectos teatrales mientras escribía varias películas de Joe Palooka. Después de ser llamado por su primo más famoso que él, el guionista Michael Blankfort, regresó a su negocio. Nuestro agradecimiento a Jeff Blankfort, hijo de Henry Blankfort, por tanta información. Historia del hampa fue dinamitada por los críticos, quizá porque expresaba una crítica acerba de los periodistas: Véase Bosley Crowther, "The Screen", The New York Times, 27 de julio de 1950.

³⁷ Lawrence Van Gelder, "Joseph H. Lewis, 93, Director Who Turned B- Movies Into Art", The New York Times, 13 de septiembre de 2000. Las dos películas más extrañas, y se podría decir que mejores, de Lewis, El demonio de las armas y Terror en una ciudad de Texas (1958), debían ambas sus guiones a izquierdistas de la lista negra. Una verdadera película de culto, El demonio de las armas, se puso y pasó de moda con los posteriores espectadores del género, pero el mismo Lewis apareció orgulloso en una proyección en la UCLA solo unas semanas antes de su muerte.

³⁸ Peligros de juventud, a pesar de su mediocridad cinematográfica, cuenta con una sucesión de imágenes obsesivas y recurrentes, que dan a la película un carácter casi surrealista.

³⁹ Tony Williams, "Phantom Lady, Cornel Woolrich and the Masochistic Aesthetic", reimprimido a partir de Cine/Action! (Verano de 1988), en Alain Silver y James Ursini, editores, The Film Noir Reader (Nueva York: Limelight Editions, 1996), 129-30.

⁴⁰ Tony Williams, "Phantom Lady", 129-43. El acierto de los dramas psicológicos de Siodmak para la Universal (especialmente Forajidos, 1946) proyecta un tono germánico en su obra americana. El hermano más destacado del guionista Curt Siodmak había colaborado con el joven Edgar Ulmer, Billy Wilder y Fred Zinneman en Menschen am Sonntag (1929) antes de irse de Alemania, alcanzando su cima en el período de posguerra antes de marcharse del Hollywood de la lista negra a Francia en 1953. Otras de sus películas que incorporaron a guionistas de izquierdas son A través del espejo (1946), El

temible burlón (1952) y la aventura antiestalinista Escape from East Berlin [Huida del Berlín oriental] (1962), escrita en colaboración por el integrante de la lista negra Millard Lampell.

⁴¹ Véase Mari Jo Buhle, *Feminism and Its Discontents: A Century of Struggle with Psychoanalysis* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 125-30.

⁴² La jefa de una banda criminal que se sitúa por encima y más allá de la consecución de cualquier hombre era un subtema popular desde los días de los folletines del siglo diecinueve y sus damas piratas. Casi un siglo después, ofrecían un argumento más apropiado para las comedias de Bob Hope o Abbott y Costello. Pero *Lady Scarface* (1941), escrita en colaboración por el futuro testigo amistoso Richard Collins, presenta a una excepcional Mildred Coles como una líder que explica su opción claramente cuando rechaza el posible interés amoroso que representa Dennis O'Keefe.

⁴³ Mary Joe Buhle, *Feminism and Its Discontents*, 134-39.

⁴⁴ Curiosamente, *El parador del camino* era una adaptación de un relato inédito de Margaret Gruen (cuya carrera se vio abreviada por el matrimonio con Howard Koch) y Oscar Saul, un antiguo dramaturgo del Federal Theater e íntimo amigo de la izquierda. *El parador del camino* fue dirigida por Jean Negulesco.

⁴⁵ *Con Amor que mata* (1947), escrita en colaboración por la futura testigo amistosa Sylvia Richards, consiguió Crawford una nominación a los premios de la Academia por su representación de la figura afligida que recorre las calles al comienzo de la película, es llevada a un hospital mental y a la que un amable psicólogo ayuda a recordar su decepción amorosa.

⁴⁶ "Sensationalism", *The New York Times*, 18 de junio de 1950.

⁴⁷ William Petcher, "Abraham Polonsky and Force of Evil", en *Film Quarterly* 15 (primavera 1962), 50.

⁴⁸ Huston dedicaba un capítulo de su autobiografía a recordar su lucha contra la lista negra, como miembro del Comité por la Primera Enmienda y miembro del Gremio de Directores. Solo dedicaba unos cuantos párrafos a *La jungla de asfalto*. Véase John Huston, *An Open Book* (Nueva York: Ballantine, 1980), 94-95, 145-55. (Hay edición en castellano, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, traducido por Maribel de Juan.)

⁴⁹ Esta tierra es mía está protagonizada por Charles Laughton como un tímido (y finalmente mártir) maestro de escuela que predica la libertad. Completando el conjunto internacional, contó como diseñador de producción con Eugene Lourie, traído de París para los decorados, y con un antiguo miembro clave del Teatro de Arte de Moscú, Leo Bulgakov, como director de diálogos. Nichols expresa sus intenciones artísticas en su artículo en Hollywood Quarterly (véase capítulo 6), y también en “Writer, Editor and Film”, en John Gassner y Dudley Nichols, Best Film Plays of 1943-1944 (Nueva York: Crown Publishers, 1944), xxi-xxx.

⁵⁰ Se puede recordar que Han matado a un hombre blanco fue la adaptación de una novela de Faulkner por Ben Maddow. El original del guion propiedad de Butler de El hombre del sur se conserva en la Colección Hugo y Jean Butler, American Heritage Center, Laramie, Wyoming.

⁵¹ Financiada en gran medida por el productor Benedict Borgeaus, las Memorias se suponía que las tenía que haber hecho la RKO con Burgess Meredith, con Renoir y Goddard como coproductores, pero las discrepancias forzaron a Renoir a una operación con menos pretensiones. Fue reescrita por el mismo Meredith (su único crédito como guionista), siguiendo un borrador de Dudley Nichols. La National Board of Review la designó como una de las diez mejores películas del año y consiguió un pequeño beneficio, pero supuso el fin de la colaboración de Nichols con Renoir. En 1964, Luis Buñuel dirigió una versión de mayor éxito [Diario de una camarera].

⁵² Los títulos de crédito varían en algunas relaciones, incluida una colaboración de Dudley Nichols (en realidad retirado del proyecto), pero el listado del Catálogo del Instituto Cinematográfico Americano debería considerarse definitivo: American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States, Feature Films, 1941-1959, M-Z (Berkeley: University of California Press, 2001), 2818.

⁵³ Marc Bloch, Strange Defeat, traducido por Gerard Hopkins (Nueva York: Octagon Books, edición de 1968), 166-67. (Hay edición en castellano: La extraña derrota. Editorial Crítica. Barcelona, 2003, traducido por Santiago Jordán Sempere.)

⁵⁴ La produjeron los hermanos Hakim y el mismo Litvak, con Barbara Bel Geddes como el objeto de deseo, Ann Dvorak como la experimentada Otra Mujer que consuela a Fonda (y aparentemente duerme con él, en parte por un

despiste de la censura de posguerra) y un maravillosamente melodramático Vincent Price como el domador de perros que solo aparentemente (en una concesión a la Oficina Breen) ha seducido a Bel Geddes. La película perdió en taquilla su buen millón de dólares antes de ser inmediatamente olvidada. Se puede recordar que Litvak había dirigido con anterioridad Confesiones de un espía nazi. Sus mayores éxitos estaban por llegar: Voces de muerte (1948), Nido de víboras (1948) y Decisión al amanecer (1951). Aunque no formó parte de la lista negra, pero bajo sospecha política, trabajó fundamentalmente en Europa durante la década de 1950 y finalmente abandonó los Estados Unidos y marchó a París en 1961.

⁵⁵ Carné, Ma vie a belle dents (París: L'Éditions Archipel, 1996), 127.

⁵⁶ Entrevista con Abraham Polonsky en Film Noir, documental en vídeo, coproducción del New York Center for Visual History, KACET/Los Ángeles y la BBC.

⁵⁷ Se enumeran guionistas acreditados como Frances Goodrich, Albert Hackett y el mismo Capra. En realidad, Wilson recibió un título de crédito por una contribución en el guion, mientras Maltz tuvo que contentarse con una carta entusiasta de un ejecutivo cinematográfico (en los documentos de Maltz) y Trumbo con un simple cheque. The It's a Wonderful Life Book de Jeanine Basinger (Nueva York: Knopf, 1986) no hace mención de Wilson, borrándole con eficacia del informe. La evidencia de su obra se demuestra claramente en los Documentos de Michael Wilson, UCLA.

⁵⁸ Ignorante del papel de Wilson, sin embargo, Danny Peary captó el pathos de la película en Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful (Nueva York: Gramercy Books, 1981), 165-66, haciendo un paralelismo entre el estado psicológico de Stewart con el conseguido en los atormentados wésterns de Anthony Mann y el Vértigo de Hitchcock –en resumen, la gama más completa de emociones que Jimmy Stewart o quizá Frank Capra había ofrecido jamás, pero por supuesto una continuación de sus otros trabajos.

Capítulo 8

[Hacia el amargo final](#)

En 1949, solo unos días antes de que Darryl Zanuck llegara al apartamento de Jules Dassin para advertir al joven y dotado director que se fuera rápidamente, pasándole el guion de *Noche en la ciudad*, para que la hiciera en Inglaterra, Zanuck había planeado que Dassin y un grupo de personal mínimo trabajara en secreto fuera de San Francisco en la adaptación de una novela de Albert Maltz. Con la película ya rodada y Walter Huston en el papel de protagonista, el plan siguió, era demasiado tarde para detener la producción; la lista negra comenzaría con Maltz. De acuerdo con la versión de Dassin, Maltz lo echó todo a perder cuando contestó una pregunta de *Hollywood Reporter* en vez de dar una excusa¹.

Parece poco probable que un proyecto como aquel, aunque producido con éxito, hubiera cambiado el curso de los acontecimientos. Pero la percepción de que podía detenerse el proceso de la lista negra –o que se limitara estrictamente a los Diez de Hollywood– era tan real como el plan de Zanuck, el productor Jerry Wald y otros cuantos personajes excepcionalmente poderosos decididos a no perder a sus mejores escritores y sus perspectivas de películas “importantes”. En el Hollywood real, los escritores de izquierda aparte de los Diez veían cómo se evaporaban las ofertas semana tras semana y mes tras mes, hasta que recibieron sus citaciones para presentarse ante los comités de investigación. Entonces, los estudios y los agentes dejaron de poner excusas.

Al mismo tiempo, la presencia de nombres judíos en toda la industria cinematográfica, la importancia de los judíos en los movimientos antifascistas patrióticos y el rechazo casi total de los judíos a infringir un antiguo mandamiento contra la delación continuaba pesando mucho en las mentes de la derecha en ascenso. Un informe de 1949 de un “miembro de la raza judía” de Hollywood al FBI sobre “el fondo de la cuestión racial” advertía en los términos más severos:

Tras la situación actual en los estudios de Hollywood se encuentra la Cuestión judía, ayudada por la propaganda del Partido Comunista. De hecho cada vez más en la trastienda del Comité del Congreso y de todas las agencias del Gobierno o del Estado que investigan a los comunistas de Estados Unidos se les está encargando que ataquen a los judíos; lo que subyace a todo este asunto del anticomunismo es el antisemitismo. Esta acusación la hacen los comunistas y miles de judíos que no son comunistas.

Un atento examen de las publicaciones judías, como el B'nai Brith Messenger, un semanario, Jewish Voice, New Frontiers, etc., muestran cómo los judíos mismos se hacen esta pregunta. Y hasta entonces ninguna organización judía había apoyado ninguna investigación sobre el comunismo ni se había enfrentado abiertamente a los comunistas. Por el contrario, el tono de estas publicaciones es [sic] favorable a los comunistas, especialmente en la situación actual de Hollywood².

Por supuesto, los judíos tenían toda la razón para oponerse a los anticomunistas.

En 1947, la caza al judío por parte de la delegación del congreso del Comité de Actividades Antiamericanas, marcada por la frecuente lectura en el informe de los “auténticos” (es decir, de nacimiento) nombres de los testigos no amistosos, era una vieja historia. El congresista de Mississippi John Rankin, aunque no presidía el Comité pero era su verdadera voz y conciencia, era un negrófobo descarado y no mucho más favorable a los judíos. En cierta ocasión tras contestar a una audiencia de críticos con la siguiente declaración: “Nunca había visto tal cantidad de narices en mi vida”, el segregacionista Rankin atacó a los que le criticaban en Hollywood porque “el comunismo de Leon Trotsky que se basa en el odio al Cristianismo... acosa y persigue al Salvador”. Peor que envenenar a los adultos, los Rojos de Hollywood estaban poniendo frente a los inocentes niños estadounidenses “basura anticristiana, inmoral, mentirosa y repugnante”³.

Haciendo respetables a famosos antisemitas como Gerald L. K. Smith al ofrecerles un puesto destacado en las audiencias (Rankin dijo como defensa a los reporteros que protestaban que era necesario oír a Smith porque “los judíos rusos controlan demasiado la propaganda de Hollywood”), el HUAC fortaleció la resistencia de la conciencia liberal de Hollywood, que había abandonado el

Partido Comunista o que nunca se había afiliado aunque había participado en diversos frentes antifascistas y ahora contemplaba los interrogatorios como un capítulo más en la historia judía de resistencia heroica y colaboradores traicioneros⁴.

Por tanto, la lista negra de Hollywood era una afrenta además de una enorme vergüenza para la opinión pública judía en general y seguiría siéndolo incluso cuando muchos líderes intelectuales e institucionales de Estados Unidos elogiaron al FBI y aprobaron los propósitos catárticos del macartismo (aunque no a Joe McCarthy, cuya personalidad les repugnaba). Los directores de aquellas publicaciones que no cedieron al principio creían evidentemente que la lista negra podía y debía ser derrotada por el bien del liberalismo judío y la participación judía en la cultura americana⁵.

Sin embargo, el confidente del FBI que advertía contra la resistencia judía a la lista negra, había pasado claramente por alto una tendencia opuesta. La revista *Commentary* (la publicación oficial del Comité Judío Americano claramente liberal y con sede en Nueva York) y los sectores más conservadores de la Liga Antidifamación de los B'nai B'rith, especialmente la oficina de los Ángeles, que se lanzaron con entusiasmo a la caza del rojo con floridos elogios hacia el FBI a pesar del conocido antisemitismo del Bureau –todo en nombre de los supremos intereses judíos–. Pero la abrumadora mayoría de partidarios judíos de los integrantes de la lista negra y de los activistas por las libertades civiles que se oponían a la lista nunca se convirtieron en partidarios de esta, pero simplemente callaron por miedo.

La elección de las fechas de las dos series de audiencias del HUAC, 1949 y 1951, debe tenerse obviamente en cuenta. Conservadores y liberales de la Guerra Fría, sin mencionar al FBI y a la oficina del fiscal general, trabajaban con ahínco para consolidar sus victorias persiguiendo y demonizando a los individuos influyentes y a los subordinados de todos los que se les oponían. Pero el director John Berry, que estaba dirigiendo la última aparición en pantalla de John Garfield antes de su segundo y fatal ataque al corazón, recordaba no obstante un momento a principios de 1951 cuando “éramos combativos. Teníamos la sensación de que ganaríamos. Sabíamos que las cosas tenían un peligro y todo eso, pero ¿y qué? Esto fue antes de que se desatara la histeria”⁶. Es decir, inmediatamente antes de que el destino de los Diez presagiara el desastre para todos salvo para aquellos que eligieron traicionar a amigos y a antiguos camaradas.

Por increíble que parezca, el desarrollo creativo de las películas más realistas y críticas continuó hasta el último momento y un poco más allá. *Un lugar en el sol* se estrenó en 1951 solo unas semanas antes de que Michael Wilson cayera bajo la lista negra⁷. Para ese momento era ya casi agua pasada, aunque las esperanzas individuales de librarse de sus peores efectos habían durado hasta que el artista los sufría en persona. Ningún miembro de la lista, que se sepa, deseaba por resentimiento que cayera otro colega.

Un lugar en el sol y el trabajo definitivamente famoso de los que pronto formarían parte de la lista negra, Solo ante el peligro, son las únicas que merecerían una atención seria. Si situamos estas dos películas entre intentos menores tendremos una idea más clara de las posibilidades que consiguieron sobrevivir durante un tiempo.

La temporada 1947-1948 conoció algo más que éxitos modestos con largometrajes de las principales estrellas con vínculos izquierdistas tales como *La barrera invisible*, *Another Part of the Forest* [Al otro lado del bosque], *Ambiciosa*, *Sucedió en Brooklyn*, *Boomerang!*, *Morena y peligrosa*, *Viuda y sabia*, *Vida con mi padre*, *Dos edades del amor*, *Mercaderes de ilusión*, *Jennie*, *Laura*, *Pinky y Amor que mata*, sin mencionar las reseñas eufóricas y los Óscar ocasionales para películas más pequeñas y con más profundidad moral, como *La búsqueda*. Tres años después, en 1950, mientras que el telón de acero de Hollywood se preparaba para caer, aparecieron los clásicos del género negro y del melodrama, *La jungla del asfalto*, *Alarma nuclear*, *Sin remisión*, *Envidiosa*, *Hombres*, *El pan nuestro de cada día*, *Peligros de juventud*, *Try and Get Me* [Inténtalo y cógeme], *Noche en la ciudad*, *Historia del hampa*, *El político* y *El trompetista*. Incluso en los años posteriores a 1950, todavía se podían ver títulos de crédito en películas tan serias como *Muerte de un viajante*, *Hombres errantes*, *El merodeador*, *Saturday's Hero* [El héroe del sábado], *I Can Get it for You Wholesale* [Te lo puedo conseguir todo], *Yo amé a un asesino*, *Cyrano de Bergerac* y *Llanto por la tierra amada*, como otras tan poco serias como *El temible burlón* de Burt Lancaster, *Locos del aire* de Martin y Lewis y Abbott y Costello contra el *Hombre invisible*. Pero el fin estaba muy cerca, incluso para los guionistas más jóvenes, como Bernard Gordon, que todavía no había sido identificado en los informes del FBI y consiguió escribir una o dos películas con su propio nombre antes de caer víctima de la lista⁸. A partir de 1952 (y un poco después, en muchos casos) numerosas películas escritas por talentos – *La túnica sagrada*, *El bravo*, *Vacaciones en Roma* y *Fugitivos*, entre las famosas, pero muchas más, desde *La gran prueba* a *Un sombrero lleno de lluvia*, con un perfil

más bajo, pudieron ser atribuidas a otros escritores—. Una época había llegado a su fin de forma estrepitosa⁹.

Fue un giro radical especialmente duro para algunos de los artistas emergentes. Así, por ejemplo, el año de las primeras audiencias después de la guerra, 1947, presencié lo que sería un éxito gigantesco en televisión de forma perenne durante las navidades futuras, *La mujer del obispo* (de la que se hizo una nueva versión en 1996 con el título de *La mujer del predicador*). El guionista Leonardo Bercovici era relativamente nuevo en el cine. Después de una carrera de mucho éxito como productor y escritor radiofónico y unos cuantos años como realizador de documentales de guerra (además de empresario para el célebre acto de Charlie Chaplin en el Carnegie Hall, que oficialmente era un llamamiento a formar un Segundo Frente, pero que en realidad era un homenaje al Ejército Rojo), inició una carrera importante en Hollywood. Después de *La esposa del obispo*, recién convertido en una figura de gran prestigio, le ofrecieron un contrato a largo plazo como productor, director y guionista con Hal Wallis por dos millones de dólares al año. Desgraciadamente para Bercovici, el éxito llegó demasiado tarde. Una citación terminó con su carrera en Hollywood. A continuación del suicidio de su esposa en el momento cumbre de las audiencias de 1951, Bercovici pasó el resto de sus años productivos en Italia, íntimo de los colosos cinematográficos del país pero trabajando casi siempre como arreglista de guiones¹⁰.

Los izquierdistas de Hollywood habrían sufrido sin duda dificultades en una época de pronunciado declive de Hollywood incluso sin la lista negra. La continua sucesión de grandes éxitos de otros tiempos se hizo más lenta de repente tras 1946 y prácticamente se detuvo en 1949. Los alquileres de las salas estadounidenses de los grandes éxitos que excedían los 3 millones de dólares cayeron de cuarenta y tres películas a diecinueve en aquellos años; las que hacían más de 4 millones de dólares cayeron de dieciocho a cinco. Los beneficios de los estudios y del exhibidor se hundieron en unos pasmosos dos tercios en aquel breve período¹¹.

Más asombroso y con un significado diferente del franco declive de los beneficios de la industria fue el desinterés sin precedentes del público por las nuevas películas estadounidenses. Los reestrenos, junto con películas hechas en el extranjero, se convirtieron por primera vez en negocio. ¿Hasta qué extremo esta disminución puede atribuirse a la desaparición de las emocionantes películas de guerra y del género negro de la posguerra inmediata, ausencias que hicieron

ahora más factible que los espectadores “con inquietudes artísticas” descubrieran el cine francés, inglés e italiano? Es una pregunta interesante, aunque probablemente no haya una respuesta clara. Pero el ascenso del espectador de filmoteca universitaria tras 1950 –algunas de las asociaciones cinéfilas más antiguas radicadas en las universidades databan de 1948 o 1949– debía mucho seguramente a una forma diferente de ver películas. Como los espectadores “con inquietudes artísticas” de las grandes ciudades (y en realidad, aunque en un sentido muy diferente, los aficionados al emergente autocine), los espectadores universitarios eran por su propia naturaleza su nicho de audiencia. Aquella era la clase de público que los futuros integrantes de la lista negra miembros de la alta sociedad tenían en mente, dictando la forma de sus películas que nunca se harían.

El casi hundimiento del sistema de estudios, la búsqueda del estilo Guerra Fría por parte de Hollywood del “arma definitiva” para el éxito de taquilla y los múltiples efectos de la televisión sobre la industria dejan enormes márgenes de error para cualquier intento de contar la historia de otra forma. Pero desde luego se puede comprender lo que querían los futuros integrantes de la lista (y un puñado de futuros testigos amistosos). Aunque a las películas de patriotismo bélico y antifascistas y su redescubrimiento de una América democrática sucedieron las del género negro, seguían existiendo claros impulsos más profundos desde la denuncia de la historia del éxito americano en las películas de gánsters de los primeros años de la década de 1930 y se habían reforzado en los últimos años antes de la lista negra. Estos impulsos crearon los mitos autoinstaurados de la nación. El género negro, las películas de mujeres, las películas familiares, la comedia bufa y los musicales con sesgo izquierdista habrían continuado seguramente de todas formas. Pero la búsqueda de una nueva y más compleja comprensión de la identidad nacional era clave para el contenido¹².

Se pueden encontrar lejos de Hollywood muchas razones para esta tendencia. La guerra y sus consecuencias habían, por ejemplo, dejado muy mal parado el punto de vista “progresista” sobre la historia que había predominado entre los partidarios del Frente Popular y los profesionales avanzados desde la década de 1920. Aquel punto de vista, con sus raíces en las viejas ideas del pequeño terrateniente como alma de la democracia, una perspectiva que interpretaba el capitalismo a gran escala (o al menos el monopolio) como la nueva invasión de los sistemas de privilegio (“extranjeros”) europeos, había sido iconoclasta e incluso radical en su época. Charles Beard (junto con su esposa y colaboradora,

Mary Beard), el historiador estadounidense con mayor difusión de aquella o cualquier otra época, había recriminado a los paladines de la Primera Guerra Mundial, abogado por la historia de mujeres y se había opuesto al principio a la economía de orientación estatal del New Deal en favor de una democracia descentralizada.

Durante la década de 1930, los Beard cedieron cada vez más a la popularidad de Franklin Roosevelt y al impulso mayor (muy compartido por el Frente Popular) de otorgar mayor legitimidad a la gesta estadounidense como evolución del baluarte de la libertad mundial. Cierta falta de solidez subyacente en la visión de Beard, particularmente una incapacidad para ver la raza como el centro del cuadro, proyectaba dudas crecientes sobre sus textos emblemáticos. Pero las suspicacias que Charles Beard mantenía sobre Roosevelt y el miedo a una posible militarización permanente de la vida estadounidense ofrecieron a los críticos la oportunidad que habían estado esperando para dar un vuelco completo a la mentalidad progresista¹³.

Los liberales de la Guerra Fría (y no solo los historiadores), muchos de los cuales habían abdicado de sus inclinaciones izquierdistas de juventud, atacaron despiadadamente a Charles Beard desde dos direcciones al mismo tiempo. El primer punto de vista tomó un protagonismo inmediato. Ahora más que nunca, se necesitaba un estado fuerte para combatir al comunismo, y el idealismo estadounidense exigía una cruzada mundial por una sociedad libre, que incluyera naturalmente el libre mercado. Harry Truman, a pesar de las muchas iniciales reservas liberales sobre él, resultó el hombre adecuado para eliminar a los subversivos (incluidos todos aquellos que no habían criticado lo bastante a los comunistas) en casa y unir a los estadounidenses para su gobierno mundial. La visión de Beard, que se oponía a la centralización del poder por su erosión de la democracia, no estaba solo fuera de lugar, sino que para entonces era casi subversiva.

Desde un ángulo psicológico diferente pero que se ajustaba a una perspectiva política parecida cada vez más sobresaliente a principios de la década de 1950, a la sociedad estadounidense se le consideraba extremadamente individualista aunque en su mayor parte benevolente, con una “idiosincrasia” caracterizada por una falta de inclinación colectiva a aceptar los tópicos ideológicos de Izquierda o Derecha, que se habían mostrado tan destructivos en otras partes del mundo. Richard Hofstadter, un antiguo comunista que ascendió al pináculo de la fama intelectual-popular y erudita con este punto de vista marxista dado la vuelta,

explicaba así con claridad la que sería conocida como historia del “consenso”. Junto con un sinfín de intelectuales judíos más jóvenes y de ideas afines (incluidos Daniel Bell, David Riesman y S. M. Lipset), en su mayor parte antiguos socialistas, Hofstadter descartó la lucha de clases como anticuada, declaró que los conflictos raciales eran resolubles con paciencia y se preocupó del claro aburrimiento e inquietud de una sociedad cuyos problemas más importantes ya habían sido resueltos¹⁴.

Una generación anterior a estos intelectuales, los cineastas del género negro (también en su mayor parte judíos) podía haber reconocido sin problemas el individualismo como el núcleo de la experiencia americana. Pero ellos veían poca benevolencia en sus manifestaciones y desconfiaban profundamente del impulso liberal más nuevo para reducir la historia de las relaciones raciales estadounidenses a una desgracia pasada (que, según los liberales, estaba siendo entonces rápidamente superada) junto con la misma existencia de tensiones de clase. Para estos hollywoodienses, continuar el racismo en casa parecía un gran acuerdo como el colonialismo, y de hecho, como el neocolonialismo –una categoría que los nuevos liberales rechazaban firmemente aceptar de ninguna forma–. El siguiente asalto de la erudición radical, que surgiría en más o menos una década, justificaría en términos eruditos el punto de vista que mantenían los cineastas del género negro de izquierdas: Toda la historia estadounidense había sido contienda y conquista, con mayor frecuencia de pueblos no blancos. Intelectualmente, los cineastas de izquierdas ya habían llegado a esa conclusión y tenían un problema narrativo serio.

El problema podía calificarse de escasez de arquetipos heroicos aceptados y victorias nacionales espléndidas, los equivalentes sociales (en términos de Hollywood, los antecedentes apasionantes) del romance. Los temas del Frente Popular, especialmente durante la guerra, habían dado a la izquierda una participación importante en los mitos nacionales, a la vez que ofrecían los medios para modificarlos sutilmente. El género negro, en contraposición, al final de la película presentaba al héroe incomprendido socialmente o antihéroe cayendo bajo una lluvia de disparos o desapareciendo por un callejón oscuro. Con el tiempo, se podrían encontrar otro tipo de héroes, como el defensor público (argumento de Los defensores, una serie dramática de televisión de la década de 1960 escrita en parte por miembros de la lista negra bajo seudónimo e interpretada por destacados liberales), el paladín de los derechos de la mujer, el activista negro o chicano e incluso el organizador de sindicatos¹⁵. Ninguno encajaba por completo con el espíritu del género negro. La tarea más difícil y

compleja era identificar los problemas sociales presentes en las vidas de los individuos en conflicto para investigar así los efectos más sutiles de las prolongadas tensiones del capitalismo, para globalizar la historia siempre que se pudiera y para explorar las alternativas perdidas, olvidadas o simplemente nunca intentadas.

Ni que decir tiene que los cineastas en el punto de mira apenas podían idear estrategias comunes. Pero un revisado sentido radical de la historia, libre de muchas ilusiones del Frente Popular los empujó repentinamente hacia adelante, cuando vieron que se les acababa el tiempo. Si hubieran tenido solo unos pocos años más, seguramente habrían aprovechado, por ejemplo, el tema de la “rebeldía juvenil” –Hugo Butler y Carl Foreman ya habían hecho en realidad su elección en la base de la historia de “El salvaje” y Clifford Odets prestó consejo espiritual a Nicholas Ray en el plató de Rebelde sin causa –, y es de suponer que lo habrían llevado más lejos y de forma diferente a su utilización sensacionalista por Hollywood en los años siguientes. Muchos de ellos querían desesperadamente tratar la amenaza nuclear y los primeros indicios de daños irreversibles al medio ambiente. Asimismo, querían trabajar con urgencia sobre temas raciales, y algunos de ellos mostraban un vivo interés en temas de género reconducidos a los esfuerzos femeninos por llevar adelante sus carreras profesionales¹⁶. Y así sucesivamente.

Los más entusiastas parecieron entonces comprender desde el punto de vista intelectual o artístico que habían estado siempre destinados a hacer el gran alegato sobre la vida estadounidense. Querían reivindicar su propia posición como artistas estadounidenses y ofrecer su razonable punto de vista de cómo se podía resolver la crisis que les afectaba.

DESASTRE POLÍTICO EN POTENCIA

El ambiente que rodeaba la última fase de la actividad previa a la lista negra solo puede ser descrito como una derrota tras otra, desde la política hasta las libertades civiles. El aplastamiento de la huelga de los estudios en 1946 podía tomarse como el toque de difuntos de la izquierda de Hollywood, pero no se percibió como tal, igual que el discurso de Churchill del “Telón de acero” del

año anterior, avisando que un comunismo agresivo amenazaba ahora a la civilización, parecía demostrar que la Guerra Fría era irreversible. Todo aquello podía invertirse con actitudes obreras y políticas diferentes. Pero la toma de juramento de lealtad, la orden ejecutiva 9835 de Truman en marzo de 1947, que exigía declaraciones obligatorias de lealtad –en la práctica, un juramento negando vínculos izquierdistas u homosexualidad– por parte de todos los empleados federales, hicieron sentir un escalofrío a todos los que seguían (o habían estado) en la izquierda.

Aquel mismo mes, un subcomité inauguró audiencias en Los Ángeles para “investigar” la huelga derrotada, cuyos procedimientos legales se alargaron mientras los locales de la IATSE acababan con los vestigios de la Conferencia de Sindicatos de Estudios (CSU). Los peces gordos de derechas del futuro mostraban ahora su juego: Richard Nixon, un congresista novato que aquí se hizo un nombre, y Ronald Reagan, colaborador secreto del FBI que se estaba revelando rápidamente como portavoz de los conservadores en el Gremio de Actores (y en Hollywood en general)¹⁷. En mayo, el HUAC recibió una asignación especial de 75.000 dólares para sus investigaciones, y en junio, el fiscal general Tom Clark anunció que había descubierto un complot comunista para tomar el movimiento obrero fomentando las huelgas y creando barreras legales contra el poder de las autoridades legítimas para mantener el orden. (Esta era una revelación asombrosa, puesto que habían sido los locales de la AFL más que los sindicatos de orientación izquierdista los que habían encabezado la mayoría de las espectaculares huelgas generales en todas las ciudades de los años de posguerra, y para entonces, los líderes sindicales comunistas que sobrevivían, en su mayor parte habían emprendido una retirada táctica.) El líder legislativo de California Jack Tenney, ni corto ni perezoso, había infiltrado a sus propios agentes en varias organizaciones de Hollywood y reuniones políticas y utilizado cañonazos contra el Hollywood Quaterly como los primeros disparos en su propia guerra cuidadosamente elaborada.

Lo peor iba a llegar enseguida. El HUAC comenzó sus audiencias sobre Hollywood en mayo, bajo la presidencia de J. Parnell Thomas (un congresista sureño condenado a terminar en prisión por acusaciones de corrupción, pero no a tiempo). La Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals [Alianza del Cine por la Conservación de los Ideales Americanos] saludó su llegada. De hecho, un ejecutivo de la Alianza echó más leña al fuego advirtiendo que muchas de las películas actuales contenían “considerables dosis de propaganda comunista”. ¿Cuáles? Los mejores años de nuestra vida, El extraño

amor de Marta Ivers, Margie, Donde nacen los héroes, La vida íntima de Julia Norris, Panorama sobre el Rin, La estrella del norte, Misión en Moscú y El orgullo de los marines. No todas eran actuales; de hecho algunas se remontaban a 1942. Pero todas ellas tenían guionistas de izquierdas, a excepción de Margie (basada en historias cortas de Ruth McKenney, antigua columnista de New Masses, autora de Mi hermana Elena) y Donde nacen los héroes (dirigida por Irving Pichel)¹⁸. El mismo J. Edgar Hoover testificó ante el Comité, dándole sus bendiciones; le siguió inmediatamente Jack Tenney, que aportó casi cuatrocientas páginas de pruebas poco fiables acerca de la infiltración Roja en Hollywood. Los diferentes testigos amistosos, entre los que se contaban Jack Warner, Robert Taylor, Roy Brewer y la madre de Ginger Rogers, Lela, que protegía a la aparentemente ingenua actriz de la manipulación Roja –ese mismo año Ginger pidió a Abraham Polonsky que escribiera un guion para ella¹⁹.

Si una izquierda mucho más fuerte se había expuesto sin querer al ataque con el éxito en 1943 del Congreso de los Escritores de Hollywood Movilizados, una izquierda debilitada caminaba derecha hacia el desastre con los prolegómenos de la campaña de Wallace de 1948. En 1945 se había puesto en marcha el Comité de Ciudadanos Independientes de Hollywood para las Artes, Ciencias y Profesiones (HICCASP), con muchas de las personas clave en el reciente y heroico esfuerzo del Partido Demócrata de Hollywood para la reelección de Roosevelt. Parecía en una situación idónea para defender el legado del New Deal contra un presidente impopular que evidentemente se estaba yendo hacia la derecha. James Roosevelt, hijo de Franklin Delano Roosevelt, del que la mayoría creía que iba a ser el heredero político de su padre en la Casa Blanca, salió de California a principios de 1946 para convertirse en presidente del HICCASP. En su junta se encontraban la realeza de Hollywood con las vicepresidencias de Olivia de Havilland, Lena Horne, Linus Pauling, Dore Schary y Frank Sinatra con E. Y. Harburg como secretario.

Pero con las elecciones de otoño y los republicanos aparentemente más fuertes por entonces, un demócrata centrista (irónicamente también hijo de famoso, Will Rogers, Jr.), mucho menos inclinado a defender a la izquierda de Hollywood de la persecución, fue escogido para la nominación al senado por encima de la preferencia del HICCASP por Roosevelt, que desertó para irse con Rogers, Jr. – un acto que retrospectivamente parecía como el verdadero principio del fin–. Si los demócratas liberales se estaban volviendo contra la izquierda, ¿qué esperanza quedaba?

De todos modos, la inmersión en el centro no tuvo buen efecto para los demócratas. Al vacilar en sus compromisos para expandir los programas del New Deal, asustados por los escándalos que llenaban las páginas de los periódicos durante la segunda administración de Truman, los demócratas fueron derrotados de forma aplastante por los republicanos en las elecciones de otoño tanto en California como en el resto de los lugares. El Partido Republicano estaba ahora al frente del Congreso por vez primera desde 1932 y la cuestión “Roja” ofrecía una oportunidad tentadora para ir contra la administración, a pesar de las firmes credenciales anticomunistas de Truman. Los corazones de Hollywood se volvieron medrosos; el número de miembros del HICCASP se redujo de forma tan drástica que faltaba cada vez más el carisma necesario para mantener a raya los ataques que arreciaban.

Jack Tenney envió citaciones a algunos de los personajes más destacados del HICCASP solo unas pocas semanas antes de las elecciones de 1946, incluyendo a Emmett Lavery, antiguo presidente del Gremio de Guionistas (un progresista y muy católico no comunista), que se vio defendiendo las películas de una forma que revelaba sutilmente cómo habían cambiado las cosas. ¿Habían logrado introducirse las ideas “marxistas” en las películas? La respuesta de Lavery a aquella acusación cada vez más frecuente y extendida fue: los ejecutivos del estudio, “los Skourase, los Schenck y el señor Zanuck... están tan atentos como este comité para no permitir doctrinas marxistas en las películas”²⁰.

Era una respuesta hábil e incluso puede que reflejara la propia decepción de los comunistas al impedírseles hacer películas de “mensaje”. Pero hacer este el argumento defensivo de la discusión (y hacerlo contra todas las ideas en apariencia marxistas y no solo comunistas) equivalía a abandonar por adelantado la idea de que los trabajadores cinematográficos de cualquier orientación política tenían perfecto derecho a crear, ya fuera escribir, dirigir o producir, películas fuera de los dictados de los gustos del estudio. También advertía contra las producciones independientes por su posible falta de censura interna. Esta línea de razonamiento señalaba ya la debilidad de la defensa de la Primera Enmienda por los comunistas, antiguos comunistas y simplemente luchadores por las libertades que se enfrentaban a la lista negra. En vez de insistir en que tenían el mismo derecho como radicales (no menos que los conservadores o liberales) a hacer películas que reflejaran su perspectiva política, adoptaron la posición de que nadie tenía derecho a preguntarles su afiliación y su punto de vista. Dadas las circunstancias, esta línea de defensa era comprensible. De todas formas, seguramente ninguna alternativa habría funcionado. Pero, como comentó Irving

Pichel, se habían dado por vencidos prácticamente por adelantado²¹.

El mayor acontecimiento público de la izquierda hasta la fecha reflejaba el enfoque defensivo, a la vez que se esforzaba en dar la mejor imagen. En mayo de 1947, Hollywood Vuelve a Luchar se dirigía a una muchedumbre que abarrotaba el estadio Gilmore (la dirección del Hollywood Bowl había rechazado de plano a los organizadores del acto). La principal presentadora, Katharine Hepburn, elogió al vicepresidente del tercer mandato, Henry Wallace, y maldijo el clima de agresión. “Silenciad al artista”, dijo, y “silenciaréis la voz más rotunda que tiene el pueblo. Destruid la cultura y destruiréis una de la mayores fuentes de inspiración de las que la gente puede extraer fuerza para luchar por una vida mejor”. A continuación de su discurso, el mismo Wallace reiteró su ataque a la derecha que perseguía a los rojos. Si alguien sabía que Hepburn estaba pronunciando las frases escritas por Dalton Trumbo, nadie lo dijo²². Pero nada podía detener la desbandada.

Las discusiones internas del Gremio de Actores y del Gremio de Guionistas de aquellos años tenían el mismo escenario ya conocido. Los comunistas y sus aliados habían influido durante años en los guionistas mucho más que en los actores, en virtud de su papel como fundadores del Gremio de Guionistas y debido a que todavía les dolía el recuerdo de los dramaturgos conservadores como sindicalistas de empresa. Pero en los dos gremios, las cuestiones que a veces habían figurado como anticomunistas contra comunistas, que tan a menudo dividían a los miembros por asuntos prácticos como podían zanjar tales separaciones, estallaron entonces en abiertas guerras políticas. A medida que la Guerra Fría avanzaba, el bloque de en medio que se había cambiado de un lado a otro, incluidos algunos amigos personales de la izquierda allá en la década de 1930, se movió entonces de forma unánime en dirección a la derecha. Con frecuencia, estos desertores se convencían ellos mismos de que estaban protegiendo a Hollywood además de sus propias carreras: sencillamente podían dejar a un lado las cuestiones políticas, o equilibrar un orden del día en cierto modo liberal (como prácticas de contratación justas para las minorías en unas cuantas zonas de trabajo de los estudios) con un anticomunismo feroz.

En el Gremio de Actores, que nunca tuvo muchos radicales pero que en alguna ocasión eligió a algunos de los trabajadores más duros de la izquierda para sus altos cargos, el problema era la prolongada tolerancia de los comunistas que eran también buenos y firmes sindicalistas, reconocidos por muchos como pioneros heroicos o por estar dispuestos a gastar el tiempo en detalles y negociaciones

interminables que otros miembros preferirían ignorar. El verano de 1947, la Ley Taft-Hartley había entrado en vigor, estipulando que todos los dirigentes sindicales tenían que firmar declaraciones juradas anticomunistas para que su sindicato fuera confirmado como organismo negociador legítimo. El contrato del Gremio de Actores continuó hasta 1949 y la izquierda podía albergar la esperanza de que la ley fuera anulada para entonces en el Tribunal Supremo. Pero la derecha aprovechó el momento, eligiendo una lista de candidatos sin miembros comunistas ni partidarios de la izquierda.

La batalla del Gremio de Guionistas fue más prolongada y en ese sentido más desagradable no solo debido a la historia, sino porque los izquierdistas dirigían el órgano de la asociación, el Screen Writer, y porque los escritores de izquierdas seguían siendo algunos de los nombres más prestigiosos, además de los artistas más respetados de la profesión. Por raro que parezca, la peor escisión se produjo por un plan de la Autoridad de Autores Americanos (AAA) propuesto por James M. Cain (por lo demás, nada radical) y apoyado por Emmet Lavery para obligar a los estudios a compartir los beneficios de las películas con los guionistas. Transformar a los escritores en arrendatarios podía haber hecho de ellos algo parecido a lo que en la actualidad se llama “productores creativos”. Habría sido un paso hacia delante, sin embargo, improbable. Cuando los ejecutivos de los estudios denunciaron el plan de la AAA como “comunista”, los izquierdistas volcaron el resto de sus energías en apoyar a los aliados liberales que les quedaban, especialmente a Cain y a Lavery. El plan de la AAA tuvo una muerte dolorosa.

La Ley Taft-Hartley señaló la ruina definitiva de los guionistas de izquierdas, aunque liberales del SWG como Phil Dunne que se habían enfrentado rotundamente a los comunistas sobre otros temas, se opusieron con elocuencia a la intromisión de la ley en la libre elección de líderes sindicales. Todo fue inútil. Como con el Gremio de Actores, la eliminación de los líderes izquierdistas del Gremio de Guionistas fue un paso decisivo hacia el enfrentamiento formal que condujo a que ambos gremios hicieran una lista negra de sus propios miembros unos cuantos años más tarde al exigir un juramento de lealtad como condición para la afiliación. Nadie sin carné trabajaba en las películas, al menos no abiertamente, y en el caso de los actores, con muy pocas excepciones, en ningún caso. Así pues, muchas de las figuras más antiguas y que más habían trabajado en las organizaciones que establecieron el estatus de los actores y guionistas fueron arrojadas de forma ingrata a la oscuridad. Otros que no eran comunistas, como la actriz Jane Wyatt, que sencillamente se negaron a testificar contra sus

compañeros por motivos éticos, solo encontraron trabajo en la televisión.

La perspectiva de la televisión, de la decisión del Tribunal Supremo en 1948 de desarticular las cadenas de salas cinematográficas y la más importante del desempleo podía haber bastado para empujar a la mayor parte de los miembros del Gremio de Escritores a intentar deshacerse del problema librándose de los comunistas como representantes elegidos. Después de que las elecciones del gremio en 1947 barrieran del cargo a diversos comunistas (los derrotados, Stanley Rubin, secretario, y Leo Townsend, tesorero, se convirtieron en testigos amistosos), solo quedaba la operación de limpieza.

J. Parnell Thomas había presagiado y ayudado a empeorar todo esto al idear su inicial incursión en el mundo del cine y reconocer, a finales de la primavera y verano de 1947, que había que eliminar a todos los comunistas de Hollywood. En este aspecto al menos, la palabra de Thomas merecía toda la confianza. En septiembre, se enviaron por avión citaciones a cuarenta y cinco hombres y mujeres, tanto conservadores como radicales, pero que incluían a diecinueve hombres, ninguna mujer, ya señalados por los investigadores para convertirse en los verdaderos objetivos.

Los diecinueve ya ofrecían una interesante sección transversal de las víctimas potenciales que los sabios del comité tenían en mente: el director y productor Adrian Scott; los directores Herbert Biberman, Edward Dmytryk, Lewis Milestone, Robert Rossen e Irving Pichel; el actor Larry Parks y los escritores Alvah Bessie, Bertold Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner, Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Waldo Saltz y Dalton Trumbo.

El FBI tenía identificados desde hacía mucho tiempo a todos (exactamente, con la excepción de Milestone y la posible excepción de Brecht) como comunistas de Hollywood. Pero también habían pasado por alto a muchos otros, desde el más famoso de los escritores rojos, Donald Ogden Stewart, al encargado de asuntos sociales del partido, Robert Lees. También faltaban sus figuras más intelectuales, aparte de Lawson, Abraham Polonsky y Michael Wilson, varios de los escritores con más talento de películas familiares (como Francis Faragoh y Hugo Butler); su letrista más famoso, E. Y. Harburg, y su conocido bohemio fortachón, John Bright. ¿Por qué no ellos?

Puede que la suerte desempeñase algún papel en ello –Dmytryk y Scott fueron

incluidos en el conjunto por haber hecho la denostada Encrucijada de odios, Koch y Milestone por Misión en Moscú –, pero no se podía ignorar el hecho de que trece de los diecinueve fueran judíos y que ninguno hubiera servido en combate²³. Veteranos y héroes como Dashiell Hammett podrían haber puesto en una situación muy comprometida al Comité; Polonsky o Harburg podían haber encontrado una forma ingeniosa de ridiculizarlos en lugar de responder con la ultrajada moralidad y contra acusaciones que testigos como Lawson ofrecían ante las cámaras. (Lardner, Jr., iba a proporcionar el momento más brillante de aquellos días oscuros al sugerir que podía contestar a la pregunta sobre su afiliación, “pero me odiaría cada mañana”)²⁴. De todos modos, los conservadores de Hollywood Ayn Rand, Louis B. Mayer y Adolphe Menjou –que se especializaron en testimonios colectivos, en este caso un antiguo panfleto de los Escritores de Hollywood Movilizados con el nombre de los rojos identificados por el filósofo y cazador de rojos Sydney Hook– se habían adelantado a los hostiles, estableciendo la culpabilidad colectiva de la izquierda²⁵.

El avión cargado de futuros testigos hostiles partió a pesar de todo con alegre determinación de Hollywood hacia Washington. Howard Hughes ofreció incluso fletar un segundo avión de partidarios. Volvieron desanimados por el poder abrumador del Comité y de la vitriólica prensa amarilla.

En realidad, solo once de los diecinueve posibles testigos hostiles habían testificado antes de que el Comité se suspendiera satisfecho con su espectáculo político. Brecht dejó inmediatamente después el país. Quedaron diez: Los Diez de Hollywood. ¿Por qué no Kahn, Parks, Salt, Collins o tres de los cinco directores, Milestone, Rossen o Pichel? Sin duda se debió en parte a que los otros se habían expuesto bastante al ataque al anunciar su negativa a testificar. Y lo más probable es que el FBI hubiera reducido con fines investigadores la lista a los que entonces eran miembros del Partido y que tuviera buenas razones para sospechar cierta debilidad en Rossen (que había abandonado el Partido), Pichel (según informadores del FBI, aterrorizado) y Collins (del que algunos han sospechado en retrospectiva que fuera uno de los informantes, aunque ni su trabajo anterior ni su testimonio nos da ningún motivo para pensarlo). Fueran las que fueran las casualidades y las conspiraciones, la suerte estaba echada²⁶.

Roland Kibee, un guionista de musicales de serie B y futuro testigo amistoso, probablemente fue el que mejor reaccionó ante la situación con contundente ironía. Escribiendo una sátira seria sobre la caza del rojo en Screen Writer, recordaba que había vuelto recientemente desde San Francisco (en un irónico

aparte sobre el líder sindical de los trabajadores portuarios, “una ciudad que según me han contado está controlada por Harry Bridges”) a Los Ángeles, donde decidió escribir “no las tonterías habituales sobre escritores locos, productores iletrados y fiestas salvajes”, sino una sucinta revelación sobre “la primera comunidad soviética dentro de los límites continentales de los Estados Unidos”²⁷.

Después de introducirse en una zona de gruñones proletarios y pasar por autocines donde un “Stalinburguer” era el faire du jour, es guiado por el “Camarada x” y luego seguido de cerca por la Policía Secreta (“su endeble disfraz de blusas color lavanda, mejillas sonrosadas y cabello oxigenado no me engañó ni un momento”). Después de visitar Ciroso (lleno de aspirantes a estrellas “que eran miembros de la Liga de Jóvenes Comunistas... [que] atraen a los confiados escritores... bajo la influencia del zumo de naranja... a las filas del Partido”) y siguiendo hasta la Comuna de la RKO, contempló asombrado cómo el Camarada x alardeaba de su carné del Gremio de Guionistas y a la policía que custodiaba los estudios “retirándose al instante, haciendo reverencias y tartamudeando disculpas”. El Gremio de Escritores, conocido solo por sus temidas iniciales, controlaba en realidad Hollywood. Al penetrar en el superlujoso cuartel general del gremio bajo un retrato de Ring Lardner, Jr. (conocido como “Ring”, en esta interpretación cómica, porque había que telefonearle para que aprobara todas las películas de entretenimiento), entrevistaba a un magnate de los estudios que llevaba con orgullo la codiciada medalla de la “Orden de John Howard Lawson”, pero que a pesar de todo se acobardaba ante las órdenes de los escritores. Ellos, sin embargo, también tenían límites en su poder: los guiones importantes debían ser aprobados en Moscú²⁸.

Con anterioridad aquel mismo año, Irving Pichel –que solo mostraba humor a través de sus maliciosos personajes– hizo una profunda observación. La censura no era nada nuevo. Desde el teatro griego primitivo, el drama surgió bajo la autorización o las enseñanzas religiosas. Puesto que los dramaturgos compartían con los moralistas oficiales y oficiosos el deseo de instruir, la auténtica esencia del problema subyacía en la “distinción entre la historia como verdad y como homilía”. El dramaturgo sofisticado, que siente curiosidad de por qué las homilías no consiguen convencer a la gente de que actúe correctamente, retoma siempre la cuestión del mal comportamiento humano –algo en la raíz de toda comedia o tragedia.

El drama investiga así las razones por las que Eva comió la manzana y tantos

Adanes y Evas posteriores han continuado haciéndolo; intenta “explicar la diferencia entre fantasía y realidad”²⁹.

Los habitantes de Hollywood declararían entonces: “evidentemente lo que pedimos es que el cine y el espectáculo del cine cumplan una función..., no sabemos si pretendemos ver la vida como es o como debería ser”, en otras palabras, la auténtica América o la América idealizada³⁰. Estas eran palabras sensatas, incluso una forma de actuar sensata en otra época. Pero ya era demasiado tarde para que aquella sensatez sirviera para algo.

ÚLTIMOS DESTELLOS

Y sin embargo se continuaron haciendo películas espléndidas e interesantes que atraían al público, algunas de ellas escritas por izquierdistas antes y otras después de las señales de advertencia. Desde los talentos desconocidos y futuros talentos extranjeros a ganadores del Óscar, los rojos de Hollywood se apagaron con un destello.

Un grupo pequeño de las películas más interesantes, incluyendo no solo *La noche eterna*, sino también en particular *El pan nuestro de cada día* (1949), simplemente quedaron enterradas³¹. *El pan nuestro de cada día* se hizo en las circunstancias menos propicias. Ben Barzman, que tuvo un gran éxito con *La patrulla del coronel Jackson*, había terminado de escribir con Al Levitt *El chico del pelo verde* y estaba empezando un nuevo vehículo de Dore Schary para Lana Turner. Recibió un mensaje suplicante de Dmytryk, ya incluido en la lista negra y que intentaba desesperadamente hacer otra película. Si uno de los Diez de Hollywood lograba hacer con su nombre un largometraje de éxito, la lista negra podía romperse. El estimable Sam Wanamaker, que antes de esto había rechazado un trabajo teatral en Nueva York, la protagonizaría. La productora sería británica; los planes de rodar en el Lower East Side de Manhattan (que tenían su origen en cierto sentido de justicia poética) tuvieron que ser desechados³².

El pan nuestro de cada día estaba basada en la novela gráficamente impresionista de 1939 de Pietro di Donato El Cristo de hormigón. Considerada de forma unánime la descripción más bella y poética de la clase obrera

italoamericana, la novela emocionaba de forma impresionista con la tragedia de un albañil corriente. Barzman y Dmytryk se atuvieron al texto de la novela con bastante cuidado, conscientes quizá sin saberlo de que su logro iba probablemente a ser una prueba de su amor no correspondido por el arte cinematográfico, realizado en el más sencillo de los platós. Alternando el dialecto italiano que llena la novela, El pan nuestro de cada día empieza con la esposa del albañil, interpretada por la actriz italiana Lea Padovani, dando un portazo a su marido infiel, que regresa al lado de su amante americana, interpretada por Kathleen Ryan. Aislado de sus hijos y completamente consciente de su maldad, recuerda la decepción y ruina de la década anterior.

Allá en los albores de la década de 1920, como estadounidense de segunda generación, pero también profundamente italiano, casi pierde la vida mientras trabaja en un futuro rascacielos. Al darse cuenta de que la muerte de un hombre soltero significaba no dejar nada atrás, se siente atraído de forma obsesiva por la foto que su mejor amigo le muestra de una novia y su familia en los Abruzzi. En la cara de la hermana de la novia ve a la mujer con la que sueña casarse y le envía recado a los Abruzzi para pedir su mano. Pero la familia de ella insiste en que sea un hombre de provecho, un propietario. Con el acuerdo matrimonial y su inmigración garantizada le gasta una broma al pedir prestada para los días de la luna de miel la casa de Brooklyn que espera poseer cuando realmente pueda pagar 750 dólares. Las nupcias apenas han empezado cuando aparece el propietario auténtico y revela la verdad. La pareja se muda a un piso de Manhattan y allí se despliega la habitual esperanza y tragedia de la vida de la clase obrera.

Wanamaker y Padovani representan sus papeles domésticos con dignidad y, especialmente ella, un grado enorme de catolicismo fatalista cuando acogen la llegada de los hijos y marcan en la pared de la cocina el dinero que guardan para la casa que sigue sin venderse. El hundimiento de la Bolsa intensifica la falta de esperanza de éxito personal, mientras que el trabajo escasea y sus ahorros menguan peligrosamente. El antiguo amigo se convierte en capataz y organiza una competición para ver qué trabajador puede poner más ladrillos. Wanamaker consigue el premio de 100 dólares que Padovani entrega al impaciente propietario de la casa de sus sueños. Entonces, el mismo Wanamaker se convierte en capataz y hace trabajar mucho a sus compañeros, ignorando con excesiva confianza los miedos bien fundados sobre un proyecto de demolición peligroso. La tragedia estalla cuando un muro se derrumba sobre un trabajador. Los amigos de Wanamaker rompen con él y emocionalmente desorientado

recurre a Otra Mujer. A estas alturas, la historia ha llegado a la escena del comienzo de la película y solo puede acumularse más tragedia. Un muro se derrumba sobre él y cae en un agujero. Mientras está siendo enterrado vivo por el cemento líquido, muere rogando a su mujer ausente que le perdone. Tras insistir a las autoridades en que nadie puede poner precio al amor o a los sueños, ella recibe una indemnización de 1.000 dólares por una junta de compensación. Al fin y al cabo, su esposo muerto ha comprado una casa a la familia.

La película tan crudamente narrada fue aplaudida en Nueva York y en Europa, donde los críticos cinematográficos de Italia le dieron un galardón especial. Pero los Legionarios de América pusieron piquetes en las proyecciones, y un apresurado cambio de título (*Salt for the Wise* [Sal para los sabios]) no engañó a nadie³³. En resumen, la película fue de hecho censurada y perdida y ni siquiera emergió en la oleada de redescubrimientos de cine de arte y ensayo un cuarto de siglo más tarde. Esta fue una tragedia que se repitió varias veces. Dmytryk nunca antes ni después hizo una película realmente artística. Más importante aún, hasta la genial interpretación de Padovani, la izquierda casi nunca había conseguido plasmar la fe católica como tal, optando en cambio por poner a la religión de ordinario conservadora dentro de los paréntesis de patriotismo antifascista o igualitarismo comunista. Sin condescendencias o caricaturizaciones, los autores de *El pan nuestro de cada día* habían captado la Mariolatría de la “religión femenina”, tan importante en el catolicismo italiano.

El político (1949) supone un contrapunto en varios aspectos importantes a esta película de obreros perdida. La película más galardonada de un futuro integrante de la lista negra, El político fue el triunfo de Rossen y muy probablemente su corrupción. Tras conseguir triunfar con sus propias condiciones como director- guionista, Rossen ofreció las autofelicitaciones artísticas sobre el sistema democrático parlamentario que los liberales estadounidenses en su giro a la derecha anhelaban escuchar entonces. Fiel adaptación de la novela de Robert Penn Warren, rastrillaba en el recuerdo del difunto gobernador de Louisiana, Huey Long, considerado por Franklin Roosevelt, “el hombre más peligroso del país”, hasta el asesinato de Long, que ocurrió a tiempo de eliminarle de las elecciones de 1936. En contra de la película, lo que hacía a Long tan peligroso no era su demagogia o manipulación del gobierno del estado (esta última se parecía mucho más a la política de Chicago de mezcla de crimen y corrupción que el tratamiento criptofascista dado en la película), sino que, hijo de un destacado socialista de Louisiana, había construido su organización sobre una base multirracial, predicaba un

populismo en contra de lo comercial (aunque él lo practicaba) y amenazaba con romper el monopolio de los dos partidos en la política estadounidense.

Rossen escenificó de forma genial la historia como un psicodrama social. John Ireland es el periodista que apoya el saber popular del jefe interpretado por Broderick Crawford solo para desenmascararle al final. Mercedes McCambridge, como alter ego y probable amante de “el Pez Gordo”, a pesar de conocerlo mejor, se siente abrumada por su poder, y en consecuencia sacrifica su vida. La habilidad de Crawford para dirigirse a las masas se transforma inmediatamente en un poder que asfixia toda dignidad y hiere a todo el que le ama.

La recepción de la película debió culminar casi todos los sueños de Rossen: Nominaciones al Óscar como mejor película y mejor guion, premios al mejor actor (Crawford) y mejor actriz de reparto (McCambridge). Fue también la última película que Rossen hizo antes de ser obligado a testificar dos veces –la primera de forma hostil; luego, tras varios aparentes ataques al corazón en México, voluntario–. A ello siguió la recuperación de su carrera en Hollywood³⁴.

A El político le seguían muy de cerca en prestigio de la crítica y acogida del público (así como informes desfavorables del FBI) las famosas películas “de conciencia”, una fuente indiscutible de lo que el Bureau llamaba “propaganda comunista o antiamericana”. El agente R. B. Hood, destinado en Los Ángeles, envió un informe al jefe Hoover en 1948 advirtiéndole contra *Vivo en el recuerdo* (1948), *Encrucijada de odios* (1947), *La barrera invisible* (1948), *Monsieur Verdoux* (1947), *Cuerpo y alma* (1948) y *Los mejores años de nuestra vida* (1946), con los datos personales cuidadosamente anotados de los productores, directores, actores y, en un caso, el compositor de la banda sonora, que simpatizaban con los comunistas³⁵.

Desde luego, era una lista buena aunque ni mucho menos completa de las películas de la época que los autores hollywoodienses posteriores considerarían arte de altura y servicio público, aunque Howard Koch no escribió *La barrera invisible*, como insistía el agente Hood. El Bureau, como el Comité del Congreso, había considerado siempre los ataques contra el antisemitismo particularmente sospechosos (a pesar de que testigos amistosos judíos insistieron en que el antisemitismo ruso les había empujado a las causas patrióticas estadounidenses). Hoover y sus colaboradores habían asimismo alimentado rencor contra Charlie Chaplin desde la década de 1920, aunque las actividades

izquierdistas reales del adinerado Chaplin no iban más allá de contribuciones financieras, meriendas en los terrenos de su mansión y una aparición ocasional durante la guerra en un mitin a favor de Rusia.

¿Pensaba el Bureau que no eran dignas de consideración Hasta el fin del tiempo, una especie de saldo de Los mejores años de nuestra vida, con un ataque de compromiso al antisemitismo, o la propagandística The Searching Wind [El viento penetrante] de Hellman, que pasó desapercibida, o diversas películas de género negro, contrarias a la cárcel y otras contrarias a la autoridad? Si era así, su ignorancia no duró mucho, pues la Agencia continuó preparando documentación sobre las actividades políticas de Hollywood para desenmascararlos y ponerlos en la lista negra. En general, aparte del trabajo de las figuras más importantes, estaban interesados en políticos y personalidades más que en las películas en sí.

La barrera invisible fue por varias razones objeto de sumo interés para los investigadores. La adaptación cinematográfica por Moss Hart de la popular novela de Laura Z. Hobson, producida por Darryl Zanuck para la Twentieth Century-Fox y en la que aparecían algunos de los talentos más grandes de la industria, dejó atónitos a los críticos³⁶. Este sí que era un verdadero triunfo de Hollywood, haciendo bien el bien. Desde el punto de vista del FBI, los actores de reparto John Garfield, Anne Revere y Sam Jaffe eran todos ellos casos demostrados de contaminación roja; Gregory Peck (gracias sobre todo a su esposa), Albert Dekker y Jane Wyatt fueron a la lista de sospechosos³⁷.

Pero la trama era mucho peor. Por sugerencia de su jefe, Peck, que escribe en una revista, se hace pasar por judío sin cambiar de aspecto, de idioma o cualquier otra característica, y por ese motivo él y su familia sufren muchos de los desaires e insultos que eran completamente normales para las clases medias judías de la época. Los cínicos, algunos de ellos desde la izquierda, comentaron con mordacidad que la película en realidad advertía a los americanos que nunca discriminaran a nadie, al menos no a los judíos, por miedo a que el objetivo pudiera resultar un gentil. El productor Zanuck, al explicar su pasión por la película, dio sin querer la razón a esas críticas al explicar que en una ocasión había pasado horas en la recepción de un hotel hasta que pudo demostrar que no era judío. Quizá de forma no tan irónica, Zanuck había rechazado un guion anterior y en cierto modo parecido de Ring Lardner, Jr., por “demasiado judío”. Los WASP de Connecticut de La barrera invisible son un objetivo fácil, pero la esposa de Peck en la pantalla, Dorothy McGuire, nos brinda algunas de las

escenas más dolorosas cuando sigue animosamente hasta que en su frustración reconoce que se alegra de no ser judía del mismo modo que se alegra de no ser pobre e insiste en que no tiene que avergonzarse por su buena suerte. Su hijo, interpretado por Dean Stockwell, añade el aspecto sentimental al convertirse en el inocente del que se burlan sus compañeros de colegio por la única razón de su presunta condición racial.

Pero es Garfield, como el soldado judío que vuelve, cansado de la charla liberal sobre “los pobrecitos judíos”, quien golpea más fuerte, exigiendo el cambio social en la práctica, y Anne Revere, la madre del protagonista, que jura seguir viviendo para ver un mundo mejor. Su discurso, que llega en el momento cumbre de la película, constituye la clásica declaración de fe del Frente Popular en la democracia estadounidense. Cuando apareció la película, la caza de brujas había empezado, y no solo dentro de la comunidad cinematográfica. No obstante, cualesquiera que fueran los efectos perniciosos que los posteriores compromisos morales de Kazan fueran a tener sobre los izquierdistas, la libertad de expresión cinematográfica y las causas sociales discrepantes en general tuvo en *La barrera invisible* (y en otra película de conciencia más genuina, *Pinky*) un prestigio perdurable.

Encrucijada de odios, una de las películas más características de Dmytryk, era de hecho casi una versión B de La barrera invisible, con escenas de acción y notable sadismo. Como los críticos han observado a menudo, lo que empezó como una novela de Richard Brooks que trataba sobre las frustraciones de varios veteranos, incluida la homofobia, se convirtió en un proyecto sobre la cuestión repentinamente vendible del antisemitismo. Adrian Scott había comprado la novela y John Paxton (ninguno de ellos era judío) trabajaba en la adaptación, cuando Dore Schary se convirtió en jefe de la RKO. La elección para el papel de antisemita de Robert Ryan fue el golpe genial. La película presentaba una sencilla trama policier sobre el detective Robert Young que sigue la pista de un asesino antisemita, el veterano de guerra Ryan, e intenta convencer al soldado, Robert Mitchum, de que le ayude a encontrar a su antiguo compañero. Una iluminación con un solo foco extrajo el máximo partido a un calendario de rodaje corto y un presupuesto relativamente modesto de medio millón de dólares.

Vivo en el recuerdo, el menos recordado de estos clásicos de conciencia identificados por el FBI, era con mucho el más radical. La RKO había elegido a Irving Reis para dirigir la empresa conjunta con los británicos J. Arthur Rank

Studios sobre la vida en la Inglaterra de la Depresión, pero Reis prefirió no ir al extranjero y el productor Adrian Scott convenció a Edward Dmytryk de que tomara el timón. Paul Jarrico se unió a John Paxton en el guion sobre un periodista muy trabajador, interpretado por John Mills – en una sombría ciudad industrial de la década de 1920 que emprende una cruzada contra la crueldad y estupidez de las clases altas pero que termina combatiendo fundamentalmente a sus suegros cuando ingresa en el seno literal de la clase privilegiada–. Se podía decir (y New Masses lo dijo) que la crítica social mezclada con los conflictos románticos y las quejas sobre el aburrimiento británico resultaban atractivas, pero no más que las medidas al estilo New Deal estadounidense (especialmente, ya que el “socialismo”, al que frecuentemente exhortaba el gobierno laborista de posguerra aunque no lo practicaba, no se mencionaba jamás en la película). La acusación de “privilegiada” no fue lo bastante evidente para el FBI y quizá, junto con la historia de amor, un factor importante en el éxito modesto de la película.

El agente Hood podía haber alegado con razón (aunque no lo hizo) que Monsieur Verdoux, Cyrano de Bergerac, Muerte de un viajante y Cuerpo y alma eran los largometrajes contaminados del grupo de intelectualoides, no porque contuvieran propaganda roja o críticas descaradas al capitalismo, sino porque captaban las posibilidades artísticas del cine y especialmente las posibilidades del cine visto a través del talento de Chaplin, Robert Rossen, Abraham Polonsky, John Garfield, Anne Revere, Lili Palmer y Canada Lee. De Muerte de un viajante se podía decir que era una crítica declarada de la psicología americana con una anticipación de décadas sobre su tiempo; Cuerpo y alma pertenecía al espíritu de los desaparecidos años treinta cuando se hizo y solo podría haberse hecho de nuevo despojándola del aliento judío proletario implícito e imprescindible para la puesta en escena.

Monsieur Verdoux desconcertó a los censores de Hollywood. Pero, debido a que no se podía decir que nada en la película fuera lascivo, Chaplin se enfrentó con éxito al mismo Joseph Breen en lo que el maestro del cine llamó un “diálogo shawiano” en el que el moralista se oponía de la forma más ferviente a la sátira de los valores católicos³⁸. Pero Breen tuvo la última palabra. La Legión Católica de Decencia boicoteó la película en todo el país, mientras que los tabloides derechistas aprovecharon la oportunidad que les proporcionaba la creciente Guerra Fría para acusar a Chaplin de ser un “compañero de viaje”. Su éxito financiero, que en otro tiempo fue fabuloso, y que paulatinamente había disminuido, terminó aquí³⁹. El nombre de Chaplin tenía suficiente magia para

impedir la desaparición descarada como El pan nuestro de cada día, pero no para hacer de esta película un éxito.

Del mismo modo, Cyrano de Bergerac debería haber tenido todo a su favor, incluida la producción de Stanley Kramer, la dirección de Michael Gordon, el guion de Carl Foreman y a José Ferrer (por entonces próximo a la izquierda y después testigo amistoso) como protagonista. Era un esfuerzo artístico serio, aunque basado en un éxito teatral francés de finales de siglo XIX sobre un poeta y soldado narigudo que no puede comunicarse de modo romántico pero encuentra su nobleza en la muerte. Orson Welles intentó antes una versión que nunca se hizo, que habría sufrido probablemente la misma suerte que la “artística” bien intencionada, pero con mayor dignidad y mejores perspectivas para su recuperación posterior.

Muerte de un viajante (1951), escrita por Stanley Roberts, era otra historia. Arthur Miller, autor del legendario éxito teatral, había sido para entonces arrastrado por toda la prensa amarilla como un antianticomunista potencialmente peligroso e ingrato antipatriota por añadidura, puesto que había tenido éxito. La Paramount pretendió inicialmente rodar un tráiler junto con la película elogiando a los auténticos viajeros estadounidenses, para mitigar la mordacidad del mensaje, pero en apariencia abandonó la idea y la película, dejando que desapareciera discretamente.

Cuerpo y alma retrataba gran parte de lo que era familiar al trabajo de la izquierda de Hollywood y la destiló en formas románticas e incluso sentimentales que la más pura desde el punto de vista artístico de Polonsky. Fuerza del destino seguramente no podía permitirse. La “fábula de las calles” retomaba la historia del boxeador de clase baja donde la dejaba Sueño dorado. Solo que esta vez no era ni un púgil tramposo, ni un tipo como Cagney con un hermano que ansiaba convertirse en compositor. No, el personaje de John Garfield era hijo de un vendedor de golosinas del Lower East Side que recibe un disparo de forma accidental en un tiroteo entre bandas. Al enfrentarse junto con su madre (una vez más el papel interpretado de forma genial por Anne Revere) a la vergüenza de la asistencia social y la impotencia psicológica por su situación, él se transforma en algo que a ella le repugna: un luchador, pero no “por algo”, como ella aboga, sino solo por dinero. Polonsky, al escribir para el director Rossen, creó un maravilloso personaje complementario de amor y sexo en la artista interpretada por Lili Palmer, a quien él corteja, consigue y abandona en su camino hacia la cima.

Contrastando de forma notable con el aspecto anticuado de *Monsieur Verdoux*, Polonsky utilizó las últimas innovaciones cinematográficas, inventando de paso algunas y discutiendo a menudo el control del director Rossen. A diferencia de los diálogos encantadoramente chaplinescos y los estándares de la Warner, Polonsky inyectó acidez en el sentimentalismo inherente al chico del gueto que se aleja de los valores de su madre y vuelve a ellos después. (Gracias a sus sugerencias, los cámaras formados durante la guerra giraban en tablas con ruedas, filmando desde ángulos cambiantes nunca vistos con anterioridad en los largometrajes de Hollywood). La ruptura dialéctica con su comunidad, la angustia posterior y el regreso a la causa común (en cierto modo transformada y elevada) grabó imágenes perdurables e hizo de la película un éxito.

Pero había otra razón más estructural para la belleza y profundidad de *Cuerpo y alma*. Fue producida por los principiantes Enterprise Studios, fundados dos años antes como uno de los primeros grupos de “independientes” con el suficiente respaldo para contratar estrellas y llevar adelante películas de calidad. El mismo Polonsky, cedido por la Paramount, se unió a Rossen para crear el primer éxito auténtico de Enterprise. La compañía se desbarató por el declive de los ingresos cinematográficos y porque la lista negra se llevó a su mejor talento, pero el breve éxito de Polonsky había hecho posible, entre otros pequeños logros, el control creativo del artista sobre la *Fuerza del destino*.

En los albores de la época de las películas solidarias sobre el racismo en las que por vez primera vez participaban afroamericanos en papeles diferentes de los de subordinados joviales, el retrato de Canada Lee del compañero esparrin de Garfield llamaba poderosamente la atención. Lee, sonado por el tratamiento recibido de sus antiguos jefes de banda (que se han convertido en jefes de Garfield), arremete contra su arrogancia y despotismo. Y entonces muere, dejando a Garfield que rumie su encargo de que pierda el combate por el campeonato y se beneficie a lo grande él mismo: ya ha apostado los ahorros de su vida por su adversario.

La victoria de Garfield sobre sus peores impulsos y su victoria sobre su adversario más literal están filosóficamente garantizadas cuando comprende que ha traicionado a su esparrin negro. En la historia cinematográfica, los dos finales de la película –Garfield asesinado por los mafiosos o triunfando sobre ellos, (“¿Qué vas a hacerme?, ¿matarme?, ¡Todo el mundo muere!”)—, representaban los espíritus contrarios de Rossen y Polonsky. En un sentido, Rossen era más fiel al género negro y Polonsky a la tradición Warner, que casi siempre debía tener

un final feliz. Pero Polonsky tenía algo más en la cabeza: un golpe definitivo para los enemigos de la clase trabajadora, con Garfield como representante simbólico del proletariado, en los últimos momentos en los que todavía se podía creer en una arrolladora victoria obrera sobre el capitalismo de posguerra.

Los afroamericanos estaban entonces comprometidos en las luchas reales de clase como nunca antes –en un momento decisivo para la reconstrucción–. Los trabajadores negros habían conseguido su puesto en la industria y en los niveles inferiores de los sindicatos durante la escasez de trabajadores de la época de guerra. Abandonos posteriores, incluidas las huelgas salvajes contra las incrustaciones burocráticas de los sindicatos, los encontraban con frecuencia en primera fila, un hecho especialmente patético para Polonsky, veterano educador de obreros, cuya facción de United Auto Workers había puesto directamente en el orden del día el avance de los trabajadores negros.

Cuerpo y alma no era seguramente la primera película izquierdista que situaba a los afroamericanos en papeles de mayor dignidad. Como hemos visto, Las aventuras de Huckleberry Finn subrayaba un mensaje en contra del linchamiento, Sahara ofrecía un escenario perfecto para un alegato progresista y antirracista y todos los negros de Una cabaña en el cielo y (particularmente) Stormy Weather [Tiempo tormentoso] ofrecían un espectáculo prácticamente continuo. Nueva Orleans (1947), escrita en colaboración y producida en parte por Herbert Biberman para la independiente Majestic Productions (y distribuida por United Artists), presentaba tomas fabulosas de Meade Lux Lewis, Zutty Singleton, Woody Herman, Louis Armstrong y Billie Holliday (su única aparición en el cine), rodadas parcialmente en exteriores de Nueva Orleans.

Lo más extraordinario, Armstrong interpretaba ante las cámaras a un líder de una banda cuya novia (interpretada por Billie Holiday) introduce al blues a una cantante de formación clásica (Dorothy Patrick). El propietario del bar donde el gran trompetista actúa es también el pretendiente de Patrick, que intenta ahorrarse la desgracia de relacionarse con música de mala fama y él mismo. Después de diversas complicaciones (incluido el pánico en la ciudad por las debutantes blancas que llegan sin acompañante a oír jazz y la posterior amenaza de un gran jurado local de hacer que la marina cierre el Storyville de Nueva Orleans), el jazz triunfa en Manhattan –aunque con Woody Herman como centro de atención–. Casi oculto en la película está el actor y compositor holandés emigrado Richard Hageman como el bondadoso compositor alemán que llega a comprender la necesidad de diálogo entre los clásicos y el jazz y ayuda a la diva

Patrick a comprenderlo también⁴⁰. Nueva Orleans se libró de los piquetes derechistas, quizá debido a la oscuridad de sus vínculos, pero a pesar de las reseñas brillantes en *Variety*, le faltó respaldo y grandes estrellas (blancas) para hacer negocio.

El drama cinematográfico de izquierdas sobre la vida afroamericana daba entretanto varios pasos más, sin embargo, ambiguos, con un trío de películas serias casi al final de la década de 1940. *Home of the brave* [Tierra de valientes] (1949), escrita por Carl Foreman y producida por Stanley Kramer, estaba destinada a permanecer en la vanguardia durante décadas. *Han matado a un hombre blanco* (1949) era una historia de Faulkner escrita por el veterano de los documentales Ben Maddow. *Pinky* (1949) podía describirse acertadamente como la última película de Elia Kazan que no celebraba las cualidades superiores de la vida americana.

Home of the Brave, una producción independiente, comenzaba como una obra de Arthur Laurents sobre un soldado judío perseguido por compañeros soldados. Que un judío hostigado pudiera convertirse en negro con tanta facilidad como un soldado gay acosado podía convertirse en judío en *Encrucijada de odios* no era nada sorprendente en Hollywood, donde solo era parte de la transferencia del victimismo⁴¹. Pero en este caso el cambio presagiaba las debilidades además de los puntos fuertes de la película. El plan para enviar a un grupo de voluntarios en una misión de reconocimiento a una isla del Pacífico casi fracasa antes de empezar, debido al racismo de uno de los soldados, interpretado de forma genial por Frank Lovejoy, hacia uno de sus miembros, negro, interpretado por James Edwards, un desconocido en Hollywood. Tras una serie de peleas con Edwards, los japoneses matan a Lovejoy, que muere en brazos del soldado negro. A la vuelta de los supervivientes a lugar seguro, Edwards sufre una parálisis histérica. Un psicólogo del ejército (interpretado por Jeff Corey) llega al núcleo del problema aliviando a Edwards de su culpabilidad, permitiendo que se sienta “como cualquier otro soldado”, ni blanco ni negro, solo un soldado.

Desde una perspectiva comunista doctrinaria –en particular mientras se desvanecía el romance de unidad americano-soviética durante la Buena Guerra– la película parecía una claudicación. Pero desde el punto de vista de la izquierda de Hollywood se consideró un triunfo. El productor asociado Robert Stillman garantizó la integridad artística de la producción poniendo dinero (la mayor parte de su padre) él mismo. Más importante aún, Edwards no se parecía en nada a los

estereotipos, el actor conseguía dignidad en sus propios términos⁴².

Han matado a un hombre blanco, producida y dirigida por Clarence Brown, podría ser calificada con razón como la primera adaptación cinematográfica buena de una novela de William Faulkner, y el ejemplo para muchas futuras películas sureñas y programas de televisión sobre asuntos raciales (la más destacada, *Matar a un ruiseñor* y el *Íl Fly Away* de televisión). El sobrino de un destacado abogado local conoce a un anciano negro especialmente obstinado (interpretado por Juano Hernandez, que se convirtió de la noche a la mañana en el actor favorito en Hollywood para los papeles masculinos negros tras debutar aquí), que al principio no le gusta pero que se gana su respeto cuando Hernandez le rescata de un río helado. El personaje de Hernandez que luego es arrestado por acusaciones inventadas, está verdaderamente desamparado, y David Brian interpreta al tío/abogado que le defiende. La calidad individualizada de la película separa en cierto modo el tema de cualquier crítica a un sistema racista, pero al final una incipiente sublevación de campesinos blancos es sofocada por los blancos de bien de la ciudad (encabezados por Elizabeth Patterson como anciana y ultradigna dama sureña), reinstaurando un poco de decencia contra el desorden racista. Bosley Crowther puso la película por las nubes, calificándola como “probablemente la película más destacada de este año y uno de los grandes dramas cinematográficos de nuestro tiempo”⁴³. Ralph Ellison dijo de ella con razón que era la única película relacionada con los negros que podía verse sin que el público negro corrigiera las impresiones equivocadas de los blancos⁴⁴. Sin embargo, *Han matado a un hombre blanco* no recibió ni una nominación al Óscar, el liberalismo de Hollywood seguía estando muy por detrás de los críticos más entusiastas.

Pinky tenía el mayor respaldo y las máximas posibilidades para el éxito de taquilla. Obra de Zanuck (para la que escogió a dos habituales aliados liberales de la izquierda del Gremio de Guionistas, contratando primero y luego despidiendo a Dudley Nichols, y concluyéndola con Philip Dunne) y en menor medida de Kazan, estaba destinada a plantear muchas cuestiones de amor interracial sin resolverlas. Adaptada de una novela de Cid Ricketts Sumner, *Pinky* planteaba la historia definitivamente contemporánea de una joven de piel clara (Jeanne Crain) que regresa al sur después de formarse como enfermera en el norte. Nos enteramos por un flashback de que su prometido (que al principio no sospecha de su identidad racial, pero luego insiste en que “no importa”) considera su regreso como un simple interludio antes de una vida “normal” en otro lugar, una idea que ella comparte. Pero ella descubre que su anciana

madre, bien interpretada como era de esperar por Ethel Waters, vive pobre y enferma en su diminuta choza del gueto.

Pinky jura quedarse solo el tiempo que haga falta para ver morir a su madre, y en el proceso recuerda vívidamente los insultos, los peligros (como amenazas de agresiones sexuales) y las humillaciones en todos los aspectos que los negros sureños sufren cada día. Al sustituir a su madre como sirvienta de una anciana heredera (Ethel Barrymore) en una “casa importante”, hereda la mansión de otra de las Buenas Damas Sureñas del cine. Renuncia a su oportunidad de felicidad personal escapando de su negritud (y del sur) y en cambio decide establecer una escuela de enfermería y clínica con la ayuda de un bondadoso médico local, como servicio a la comunidad afroamericana.

Algunos críticos liberales vislumbraron, entre comentarios halagadores, un paternalismo implícito (en el mismo “núcleo de la película”, se quejaba Crowther)⁴⁵. El primer escritor llamado al estudio para ser contratado para el futuro guion resultó ser Carlton Moss, uno de los raros afroamericanos detrás de las cámaras, y muy probablemente el único comunista negro de Hollywood⁴⁶. Moss tenía una opinión sobre Pinky más tajante y más mordaz. El problema romántico de la película, como explicaron Kazan y Zanuck, era mostrar por qué una relación entre un hombre blanco y una mujer de color estaba abocada a la tragedia. Para Moss, esta era una premisa completamente inaceptable. Expresamente ilegales bajo las leyes de mestizaje de California y todo el sur, las relaciones interraciales florecieron en la práctica a finales de la década de 1940 como nunca antes. La lógica de la película, como comentó Moss después de abandonar el proyecto, en realidad hacía retroceder las relaciones raciales al negar las posibilidades ya vividas por millones de estadounidenses resueltos⁴⁷. Dudley Nichols, según su biógrafo, se esforzó por trabajar dentro de la restrictiva premisa de mantener aguzada la dimensión racial, de modo que la película no volviera a caer en una simple historia de amor con un final de “servicio social”. Zanuck y quizá Kazan tampoco habían considerado seriamente otra cosa nunca⁴⁸.

A decir verdad, era más fácil escribir películas solidarias sobre chicanos o indios. Sin duda el regionalismo y el color local daban una comodidad que los temas afroamericanos no podían tan fácilmente conceder al público cinematográfico de la época. Entonces, una vez más, la censura seguía siendo una fuerza auténtica: la Oficina Breen anotaba con más rapidez las posibles afrentas al público sureño (por supuesto, sureño blanco) que a cualquier otro objeto de posible controversia

racial. En todo caso, los años que vinieron tras *Robin Hood of El Dorado* (sobre Joaquín Murieta) y varios tratamientos medio serios sobre Zapata y la revolución mexicana (ninguno hecho por izquierdistas) durante la década de 1930, la satírica *Donde viven los héroes*, vuelta a estrenar en 1944 y dirigida por Irving Pichel, marcó una nueva era en el tratamiento del racismo contra los chicanos⁴⁹. Inspirada en un relato corto de John Steinbeck, esta película del frente doméstico retrata la hipocresía de un pueblo dedicado al negocio de la plata en la California rural donde los mexicanos hacen el trabajo duro y los tipos de la cámara de comercio reconocen su presencia lo menos posible. Las autoridades de la ciudad se sienten avergonzadas de forma casi insoportable cuando resulta que un chaval chicano muerto era un importante héroe de guerra en el Pacífico e iba a ser recordado con una gran ceremonia militar en su tierra natal. El guionista Frank Butler, gran entusiasta de los rusos durante la guerra, casi con seguridad gozó de la ayuda de su hijo, el guionista comunista Hugo Butler. Pero lo mejor de la película era un comentario propio de Mark Twain sobre los hombres de negocios incapaces de meter a la moderna California en sus imágenes preestablecidas. Comedia dramática menor en sentido estricto, *Donde viven los héroes* consiguió nominaciones para tres premios de la Academia⁵⁰.

En 1950, Joseph Losey pudo dirigir *El forajido*, una película tan crudamente naturalista como cualquiera de tema chicano que se pudiera hacer en Hollywood en las décadas venideras. Como muchas otras películas arriesgadas, era independiente de serie B, esta vez con los “Dollar Bills”, William Pine y William Thomas, de Producciones Pine-Thomas, hasta ahora conocidos por películas de bajo coste, cercanas a la explotación⁵¹. Para reflejar el clima de conflicto racial de posguerra, se filmaron exteriores en California, en Grass Valley y Marysville y se rodó en solo unos veinte días, con ciudadanos blancos tirando alegremente piedras y volcando coches, como les mandaban. *El forajido* padeció la intromisión de los productores, que recortaron los costes, así como la intervención personal de Breen, que se quejaba de que la descrita “buena disposición” de los blancos persiguiendo chicanos y las eficaces manipulaciones de la prensa difundiendo bulos constituían “un perjuicio muy grande para nuestro país y para sus instituciones y sus ideales”⁵². Los temas clave de la película y algunas de sus intensas imágenes, no obstante, sobrevivieron.

Cuando comienza *El forajido*, dos recolectores de fruta chicanos se niegan a trabajar el sábado, y cuando un capataz les insulta, un resentido exsoldado (interpretado por Maurice Jara) se dispone a luchar, pero le contiene su compañero (interpretado por Lalo Rios, un “descubrimiento” de Losey en el

circuito teatral chicano). Se marchan en el cacharro de Jara pero se saltan una señal de stop y chocan contra un coche conducido por dos blancos de su misma edad. Frases racistas llevan a los puñetazos. En seguida vemos los mundos paralelos de los adolescentes, la choza chicana frente al modo de vida de clase media de los estadounidenses; la dicotomía se ve reflejada en los dos periódicos de la ciudad, el semanario en castellano y el diario en inglés. Una chicana con conciencia social trabaja en el primero y un nuevo propietario publica el último. Inevitablemente, una tensión romántica saca a la luz todas las circunstancias sociales. En el transcurso de la película, la actriz Gail Russell (con la cara evidentemente oscurecida para el papel) convencerá a MacDonald Carey para que se convierta en un periodista liberal comprometido, a pesar de su reticencia a entablar cualquier tipo de polémica.

Una referencia histórica casi oculta nos da una pronunciada clave política que probablemente el público pasó por alto. Carey era un destacado periodista antifascista (es decir, Frente Popular), mientras que Russell era una joven educada con un padre liberal que años atrás estaba suscrito a ciertas publicaciones en las que aparecían los trabajos del escritor. Carey ha sido derrotado en algún momento –no tenemos que preguntar dónde o cómo– de tal forma que solo quiere vivir en una ciudad pequeña. Ella le recluta en el asunto de posguerra más importante para la izquierda estadounidense: la lucha contra el racismo.

Estalla una pelea en un baile en el destartado barrio chicano, un suceso del que el tabloide de la zona informa melodramáticamente en su primera página como “Motín de los vagabundos de la fruta”. Rios huye del baile después de golpear sin darse cuenta a un policía que le agarraba y se ve inmerso en una serie de desgracias, incluido un robo múltiple de coches, una terrible paliza a manos de un policía brutal (recriminado por otro policía por su cruel comportamiento) y finalmente un incidente en un granero con una adolescente granjera que se golpea en la cabeza de forma accidental y le cuenta a la policía que ha sido atacada. Entonces se arma la de San Quintín en las tierras sureñas cuando Carey encuentra al chico y, después de los equívocos finales, publica la verdad. La muchedumbre quiere sangre, pero al final se conforma con hacer trizas la oficina del periódico, dando una paliza a Rios y a Russell. Asqueado por la situación, Carey decide abandonar la ciudad. Pero después de que Rios le dice que se parece a su hermano que murió en la Batalla de Normandía (¡), decide quedarse con su nueva novia y publicar un semanario liberal. Casi todo se predecía en el didáctico mensaje introductorio que recorría la pantalla cuando comenzaba la

película: “Esta es la historia de una ciudad y de algunos de sus habitantes, que, en el marasmo de la ira ciega, olvidan su herencia americana de tolerancia y amabilidad y se convierten en forajidos”.

La película se estrenó en San Antonio y recibió calurosas críticas en la prensa. Pero el jefe de la Paramount, Y. Frank Freeman, rápidamente la quitó de la distribución. El forajido consiguió aún mejores críticas en Gran Bretaña (donde apareció como *The Dividing Line* [La línea divisoria]), presagiando certeramente la futura carrera de Losey allí. Al recordar en 1957 –cuando todavía no había hecho sus películas más memorables– dijo de ella que era “lo más cercano al tipo de cine que habría escogido hacer”, escogido, esto es, si Hollywood hubiese seguido siendo su hogar artístico⁵³.

Sospechosamente polémicos cuando están cerca de casa, los mexicanos, igual que los cubanos, podían ser amablemente pintorescos a distancia, como lo ilustraba de forma excelente *Fiesta brava* (1947), un musical de Esther Williams escrito en colaboración por Lester Cole y descrito en *Variety* como “un tráiler en Technicolor para un acto de buena voluntad mexicano- estadounidense”. Generalmente, como en el guion de Lees-Rinaldo para la comedia *Holiday in Havana* [Vacaciones en La Habana] (1949), finalmente se conseguía una solución alegre a cualquier problema porque un nativo que regresaba a casa después de estudiar en los Estados Unidos podía mantener un idilio con latinoamericanas de piel clara sin despertar las iras raciales de nadie. Las tramas de acción de corridas de toros o concursos de conga, mujeres fogosas (en *Fiesta brava*, una en realidad torea sustituyendo a su hermano, que tiene aficiones musicales, lo que le supone aplazar el día de su boda; en *Holiday in Havana*, otra reivindica su derecho a convertirse en cantante del carnaval cubano), que apenas mantienen la línea argumental aparte de las canciones y el baile.

Pero cuando los futuros integrantes de la lista negra miraban hacia el sur pensando en su propio traslado, el tratamiento de la cultura mexicana alcanzaba un poco más de realismo. *The Brave Bulls* [Los toros bravos] (1951), escrita como despedida de Hollywood de John Bright, era un falso documental a favor de la imagen de la fiesta de los toros dirigida por Robert Rossen con Mel Ferrer en el papel protagonista y Anthony Quinn, en una de las películas donde interpretaba su propia identidad real mexicano- americana. *The Brave Bulls* fue, como mínimo, una producción digna y consiguió críticas apreciables⁵⁴.

A pesar de las mejores intenciones de los rojos y sus aliados, Hollywood no

había llegado muy lejos con actores principales no blancos hasta 1950. Pero los temas liberales sobre la raza iban a adquirir rápidamente más importancia en un futuro próximo. Mientras los diplomáticos estadounidenses luchaban por conservar la simpatía de líderes y críticos dentro del mundo “subdesarrollado” de los no blancos –muchos seguían luchando contra los vestigios del colonialismo–, Hollywood intentaba identificar al afroamericano valiente, autosuficiente, pero en última instancia patriota. En Sydney Poitier (considerablemente más militante que los papeles que le asignaban) encontraron su protagonista perfecto. Al mismo tiempo, necesitaban equilibrar un creciente paternalismo racial moderado e incluso un igualitarismo con la necesidad de controles sociales sobre nativos descontentos, ya fuera en África, el Pacífico, el Caribe o Harlem⁵⁵.

El cine de mujeres tenía una historia más rica y más compleja, como hemos visto. La aburrida ama de casa en búsqueda de idilio, la mujer de carrera que quiere amor e incluso la seductora, casi nunca eran retratadas con la unidimensionalidad de la masoquista que se sacrifica por el marido y los hijos, un hecho cinematográfico que a menudo hacía los papeles moralmente dudosos más interesantes – excepto quizá cuando la mujer moralmente pura desafiaba las prerrogativas masculinas públicas. Las condiciones de la época de guerra (incluso *She’s a Soldier Too* [Ella también es un soldado] tiene un título engañoso, y la protagonista Beulah Bondi solo era taxista) con las mujeres trabajando y las adolescentes mostrando signos precoces de inquietud generacional deberían haber ofrecido más dimensiones, pero las películas del frente doméstico eran generalmente escapistas en el verdadero sentido de los espectáculos musicales con tramas livianas⁵⁶.

Como hemos visto, *Compañero de mi vida* suponía una excepción notable aunque limitada a esta generalización. En la mejor secuencia de la película – excepto la colectiva de la fábrica de las Rosies Remachadoras decidiendo vivir juntas y compartir sus bienes materiales– Ginger Rogers lucha por explicar a un poco comprensivo Robert Ryan que las mujeres quieren algo más que un marido, un hogar y unos hijos. Una de las mejores cosas escritas por Trumbo, dirigida con poca pericia por Dmytryk (en una de sus primeras películas de serie A), sobrevive a la ganga de los restos de la película, las noticias de la muerte en el campo de batalla de Ryan y el consuelo para Rogers de un hijo a quien amar y enseñar las lecciones de sacrificio por la democracia.

La angustia de la época de posguerra no solo trajo un ataque conservador y

psicoanalítico contra el avance de las mujeres desde la casa, sino que simultáneamente situó la “cuestión de la mujer” (en el lenguaje familiar de la izquierda) en un lugar más importante del orden del día de la izquierda. Los Ángeles alardearon de una rama del Congreso de Mujeres Americanas (CAW) profundamente conectada con Hollywood, dirigida desde la base por una joven Gerda Lerner. Parte de la Federación Democrática Internacional de Mujeres (WIDF), una alianza de unos 80 millones de mujeres afiliadas en aproximadamente cuarenta países, con destacadas mujeres antropólogas, escritoras afroamericanas y veteranas sufragistas de renombre junto con actrices, el Congreso fácilmente podría haberse convertido en un organismo político importante, con Hollywood como el centro de atención propagandístico. En su lugar, fue destruido por las presiones de la Guerra Fría⁵⁷. New Masses y otros órganos se quejaban regularmente mientras de la insuficiencia del tratamiento fílmico del género, ambicionando un mensaje positivo y sencillo que solo era posible después de que el movimiento de liberación de la mujer hubiera creado problemas a los medios. Los radicales de Hollywood trabajando contra las fórmulas llevaron a cabo algunas películas de mensaje potente aunque contradictorio.

Unas pocas de las más conocidas podían ser caracterizadas como historias sobre el poder de las mujeres de actuar con tanta crueldad como los hombres. Esta estrategia había sido utilizada en primer lugar por el género negro y las películas de crímenes, pero recientes tentativas situaron la figura femenina en términos más históricos, inspirándose en novelas populares del momento o en materiales más antiguos. Ambiciosa (1947), escrita en colaboración por Ring Lardner, Jr., y Philip Dunne a partir de una novela de Kathleen Winsor, presentaba a Linda Darnell como una fulana de familia humilde no tan amoral y despiadada como Becky Sharp, pero con la misma estrategia personal. Prometida a un granjero en la época de Cromwell, se siente atraída por un soldado convertido en corsario. Al intrigar por su propio progreso, es enviada a prisión, se fuga para unirse a una banda, se casa con un lord de edad avanzada, toma diversos amantes, incluido un rey, pero termina con el único consuelo de enviar a su hijo al mar con su primer amor, su padre. Lardner más tarde dijo que la película era una parte interesante del camino recorrido pero con demasiada frecuencia vacío de significado de Breen y Dunne (encargado de limpiar el guion de todos y cada uno de los fragmentos cuestionables). Aun así, a pesar de la censura y algunas escenas poco convincentes de Darnell, el personaje tenía la vida de una mujer moderna, que vence contra todo pronóstico⁵⁸.

Al otro lado del bosque (1948), antecesora de La Loba y como ella un tratamiento de la maldad que la vida en el sur explotador y racista impone a sus habitantes (blancos) y sobre todo a sus mujeres, también se había puesto a prueba en Broadway. La rodaron para la Universal-International a continuación de otra película que tenía fuertes relaciones izquierdistas, An Act of Murder [Un acto criminal] (1948), e incluso tuvieron en común parte del reparto. La última plantea un alegato en defensa de la comprensión de la eutanasia y rasgos comprensivos con la carrera “radical” anterior de un juez avinagrado, interpretado por Fredric March. Michael Gordon, uno de los últimos integrantes de la lista negra que se volvió testigo amistoso, dirigió las dos películas casi de forma simultánea. An Act of Murder fue escrita en colaboración por el veterano del WPA Federal Theater Michael Blankfort; Al otro lado del bosque tuvo su guionista en Vladimir Pozner, un emigrado ruso que después regresó a Europa y quedó desfigurado en París por la bomba de un terrorista de derechas⁵⁹.

Se podría mantener sin equivocarse que estas películas y muchas otras de la serie B nunca abandonaron de hecho el masoquismo básico del cine de mujeres, especialmente cuando el sexo alzaba su tentadora cabeza⁶⁰. Pero unas pocas de las películas más notables tenían mujeres que desafiaban con orgullo los límites aceptados de su condición social. The Girl in White [La chica de blanco] (1952), un drama demasiado serio escrito por Philip Stevenson y dirigido por John Sturges, contaba la epopeya real de Emily Dunning, la primera mujer que trabajó como médico en un hospital público de Manhattan. June Allison estaba predecible en este melodrama de finales de siglo, sin embargo, la narración era contundente: estaba hecha en un momento en el que las mujeres estadounidenses reales estaban entrando a toda prisa en los niveles más bajos de los trabajos de oficina, haciéndose enfermeras y secretarias en vez de hacerse médicos. Una profesional tan insólita como Lana Turner mostraba determinación en A Life of Her Own [Una vida propia] (1950), aunque como modelo, en una película escrita por Isobel Lennart y dirigida por George Cukor⁶¹. Demasiadas, como The Lady Takes a Sailor [La dama pesca un marinero] (1949), mostraban a mujeres fuertes en el primer rollo, luego sufrían juicios cómicos y finalmente aceptaban su condición como esposas felices y futuras madres. Aun así, de vez en cuando surgía una joya auténtica.

Vida con mi padre (1947), un modesto triunfo para Donald Ogden Stewart, era una adaptación especialmente entusiasta de un éxito teatral de Broadway basado en una serie del New Yorker de recuerdos sobre la vida familiar de las clases superiores en la era del alumbrado de gas. El hombre de negocios

*Clarence Day (interpretado por William Powell, en el que después declaró que era su mejor papel cinematográfico) encarnaba al Padre, que cree firmemente que es el que manda (y en términos formales, le permiten que continúe creyéndolo) pero que en todas las situaciones cede a las prerrogativas de la mujer y los hijos. Irene Dunne, como la Madre que conspira con benevolencia, es la que en realidad manda mientras los niños entran en la adolescencia y la madurez*⁶².

Stewart tenía justo delante un intento de género más subversivo, la última película (como recordaba) que Hollywood le permitiría hacer. Le asignaron una de las obras menores de Sinclair Lewis, *Cass Timberlane*, y al encontrarla aburrida como material cinematográfico, la transformó de un melodrama personal entre un respetable juez de mediana edad en una pequeña ciudad comercial y su joven esposa, en un drama de sociedad de clases entre la gente bien de la ciudad y los demás. Entre veladas sociales con Chaplin, Hepburn, Bertolt Brecht y otros, Stewart presentó un guion con una combinación de géneros que ponía de relieve al mismo tiempo la presunción del club de campo, la inquietud conyugal (incluso adulterio) y la conclusión inevitable de Hollywood. Lana Turner no era la más apropiada para su papel, pero era su mejor oportunidad desde *They Won't Forget* para ser algo más que una compañera sexual deseada⁶³.

Unas veces para mejor y la mayoría para peor, otras películas importantes de la izquierda sobre las mujeres cayeron en la categoría de víctima familiar, aunque entonces mejorada por una contextualización social más clara. La primera película hecha sobre (y con ella como escenario) *Las Vegas*, Dirección prohibida, escrita por Roy Huggins, un futuro testigo amistoso, famoso más tarde por la producción de *77 Sunset Strip*, *El fugitivo* y *Los casos de Rockford*, encontró a una Susan Hayward emocionalmente alterada incapaz de resistir el encanto del juego. Mejor aún, *Una mujer destruida* (1947), un guion sobre alcoholismo de John Howard Lawson, basada en un relato original de Dorothy Parker (que debía conocer bien el tema) y Frank Cavett, y producida por Walter Wanger. Era una versión femenina bastante lograda de *Días sin huella*, con Hayward como cantante que renuncia a su carrera para casarse con un crooner prometedor y tener un hijo. Enseguida sola y aburrida, cae en el alcoholismo. Su comportamiento de odio hacia sí misma, celos y simplemente alcohólico es obvio, aunque la conclusión (se precipita en su casa, provoca un incendio con la colilla de un cigarrillo, rescata a su bebé e instantáneamente se reforma) llevaba el melodrama al extremo. Aun así, Hayward consiguió una nominación para el

Óscar. Una mujer destruida, como otras películas con mujeres desesperadas retratadas de forma realista, tuvo verdaderos problemas para que Breen la aprobase, pero sobrevivió con algunas consecuencias.

Las películas menos recordadas a menudo eran las más vivas – películas como *La verdadera historia de Calamity Jane* (1949), donde las mujeres asumen papeles hombrunos, o películas donde actuaban y cantaban de forma desmesurada, como Maureen O'Hara en el papel de una completamente increíble princesa beduina criada en Gran Bretaña y vocalista nacionalista revolucionaria en la excepcionalmente absurda pero deliciosa *Bagdad* (1949), basada en un relato de Tamara Hovey⁶⁴–. O de nuevo, podían ser experimentos a pequeña escala sobre temas incómodos, como *Not Wanted* [No deseado] (1948), sobre el nacimiento ilegítimo y una empobrecida madre emigrante, escrita por Paul Jarrico y coproducida por Ida Lupino en su primera incursión en películas de bajísimo presupuesto. Estos arriesgados comienzos fueron prácticamente abandonados en la siguiente era de Hollywood, cuando la pechugona Jane Russell, una crecida Elizabeth Taylor y Doris Day actuaban estrictamente para hacer reír o en un melodrama crispado y las actrices con talento generalmente encontraban papeles más serios en los dramas televisivos.

I Can Get It for You Wholesale [Lo conseguiré todo para ti] (1951), escrita por Abraham Polonsky y dirigida por Michael Gordon, fue en cualquier caso el principal logro del cine de mujeres contemporáneo. Basada en una novela casi antisemita que el guionista desechó en su mayor parte, exploraba la vida de una ejecutiva trabajadora en el ferozmente competitivo distrito textil. Susan Hayward es la mujer de negocios que se enfrenta con Dan Dailey, su pretendiente pero también su mejor vendedor, con su decisión de no someterse a la doble moral en el sexo ni en los negocios, y Sam Jaffe interpreta a su empleado mayor, criptosocialista, que plantea que los principios humanos son más importantes que el éxito comercial. El final tuvo que suavizarse en aras de las historias de amor de Hollywood. Pero el resto de la película no escatimaba esfuerzos en mostrar lo que las siguientes generaciones de mujeres necesitarían saber sobre sus derechos emocionales además de sus derechos legales, las tensiones producidas por el éxito, donde las reglas de los hombres ceden de mala gana, en el caso de hacerlo⁶⁵.

Uno se podía preguntar también si posteriores escritores sacarían tanto partido de los protagonistas masculinos que se sentían tentados por mujeres casadas de forma no muy sólida, como Robert Mitchum en *Vuelve a amanecer* (1948) u

Hombres errantes (1952). Perfecto como el solitario medio arrepentido destinado a permanecer al margen, Mitchum sobrevivió a su época sin sobrevivir nunca a su papel⁶⁶.

En los mejores pasajes de su torpe *Film in the Battle of Ideas*, John Howard Lawson evaluaba los papeles que se ofrecían a las mujeres, ya fuera el de criminal, el de femme fatale o ambos; la que odia a los hombres pero a la que se debe hacer comprender que está equivocada, o la niña inculta, una fantasía masculina de sumisión. Ninguno de estos papeles ofrecía a las actrices el alcance de su propia subjetividad e incluso aquellos que revelaban la capacidad de elegir en el amor terminaban finalmente en la aceptación voluntaria de la sumisión como precio de la realización⁶⁷.

FANTASÍA SOCIAL

La segunda mitad de la década de 1940, como se ha observado con profusión, contempló una verdadera explosión de temas sobrenaturales, desde empalagosos ángeles a atentos fantasmas, apuntándose algunos de los mayores éxitos de la década. Críticos cinematográficos comunistas, especialmente a medida que se acababa la era, de forma amarga y quizá comprensible concluyeron que el “escapismo” del viejo Coco fue la respuesta reaccionaria de Hollywood a la lúgubre situación política de la emergente Guerra Fría. Pero como con el ascenso de los temas sobrenaturales que siguieron a la Guerra Civil, cuyas bajas masivas dieron lugar a best sellers sobrenaturales y sacaron a flote un movimiento espiritualista que amenazó durante poco tiempo con convertirse en una confesión religiosa importante, la respuesta de la década de 1940 a la muerte de masas tuvo un auténtico atractivo de masas. Como las alas auténticamente socialistas del espiritualismo en generaciones pasadas, los seguidores radicales de la fantasía generalmente tenían algo diferente que ofrecer a la reafirmación típica judeocristiana del orden social.

El difunto protesta (1941) era optimista, un cuento de fantasmas ingeniosamente cómico sucesor de las mejores aventuras literarias y cinematográficas. También fue múltiple ganador de los premios de la Academia (mejor argumento y mejor guion adaptado, además de las nominaciones a la mejor película, el mejor actor

y mejor actor secundario) para el guionista Sydney Buchman y otros. Un boxeador y aviador aficionado muerto antes de tiempo hereda el cuerpo de un playboy millonario y se las tiene que ver con un ángel conflictivo (Edgard Everett Horton). Las complicaciones, románticas y de otro tipo, hicieron las delicias del público de tal forma que los escritores de izquierdas que trabajaban en temas de la época de la guerra y de posguerra bien podrían haber continuado en esta línea sobrenatural fundamentalmente alegre. Aparte de algunas películas de Abbott y Costello, no lo hicieron.

Happy Land [Tierra feliz] (1943), producida por Kenneth MacGowan y dirigida por Irving Pichel para la Fox, era un trabajo para el frente interno. A una comunidad de Iowa llegan las noticias de que uno de sus chicos, el hijo de un querido farmacéutico, interpretado por Don Ameche, ha muerto en combate. Un amargado Ameche declara que su heredero, soltero y sin hijos, ha muerto para nada. Entonces, el espíritu de Gramp (Harry Carey) interviene para conducir a Ameche por el largo camino de la memoria desde su propio regreso como héroe en 1919, a través del noviazgo, matrimonio y la cría de su hijo. Mientras tanto, Ameche “adopta” a un compañero de guerra rescatado por el último acto de salvamento de su hijo y le hace aceptar la pérdida. Los temas sobre la memoria y sobre el aprovechamiento o desperdicio de la vida eran los favoritos en tiempo de guerra, pero también los típicos de Pichel, y en sus manos, sencillamente fantásticos.

A medida que se intensificaba sobre él la atención de los 19 de Hollywood (los testigos hostiles de 1947), Pichel dirigió una de las más extrañas de las muchas películas extrañas de posguerra. El milagro de las campanas (1947), escrita por Ben Hecht, daba un vuelco a la novela de Russell Janey (provocando cierta diversión e irritación entre los críticos contemporáneos) para crear la epopeya de una mina de carbón de Pensilvania cuyos habitantes sufrientes y empobrecidos han producido un redentor simbólico en la persona de una aspirante a actriz (interpretada por Alida Valli) decidida a interpretar a Juana de Arco delante de la cámara⁶⁸. La historia comienza después de su muerte, es decir, de su sacrificio por ellos. El agente de prensa Fred MacMurray, narrador de la película, recuerda cómo se enamoró de ella mientras animaba a la antigua bailarina de revista a asumir el papel de Juana cuando la estrella designada se fue a toda prisa. Valli, aunque él no lo sabe, se está muriendo en realidad de la enfermedad endémica de los mineros, un fallo pulmonar, pero necesariamente dura justo lo suficiente para terminar la película, a la cual el productor (un excepcionalmente astuto Lee J. Cobb) decide entonces dar carpetazo por considerarla un fracaso seguro.

MacMurray vuelve a su región natal para llevar a cabo un truco publicitario haciendo que las iglesias hagan sonar las campanas en su memoria, y su plan es comprendido cuando en la pequeña iglesia dirigida por un sacerdote de pueblo (Frank Sinatra) sus columnas angélicas giran hacia su cuerpo durante las exequias.

La explicación científica del estruendo subterráneo del pozo de la mina es al mismo tiempo racional y espiritualmente convincente, los espectros de un proletariado desaparecido que reclaman lo que les pertenece. Cuando los fieles llenan las calles en su memoria y se anuncia la construcción de un nuevo hospital especializado en enfermedades de pulmón, el estreno de la película de Juana de Arco se hace inevitable, uniendo esfuerzos obreros, sentimiento religioso y producción de Hollywood. Desgraciadamente, la película real, una producción multimillonaria de Jesse L. Lasky Feature Play Company, fue un fracaso. El escenario, aunque no el tema, era completamente años treinta, y ni siquiera una interpretación a capela por el entonces ídolo de las adolescentes, Sinatra, arrebató a las masas.

De nuevo, aunque no porque Pichel tuviera predilección por este tipo de temas, El milagro de las campanas se pudo desechar como un simple experimento comercial fracasado. Pero, aunque resultara ser un mero entretenimiento, el director pretendía claramente algo más. Así pues, Domador de sirenas (1948) tomó la fantasía en una dirección nueva con la adaptación de Nunnally Johnson de una novela que combinaba de manera burlona eros y nostalgia. En una remota isla del Caribe, un zoquete, en la cumbre de la mediana edad, a los cincuenta (William Powell, en el que describió como su papel favorito de todos los tiempos), adopta inocentemente a una sirena hermosa aunque silente que le adora e incluso por él consiente en ponerse un traje de baño. Su mujer está comprensiblemente desconcertada, pero de regreso a casa consulta a un amable psicólogo que le explica detenidamente que los hombres de mediana edad (y las mujeres, también) tienen precisamente ese tipo de visiones fantásticas. Los críticos en general no la encontraron demasiado divertida; New Masses dijo que la película era un producto más del escapismo de Hollywood. ¿Pero qué tipo de escapismo tenía en mente Pichel cuando en su siguiente película, The Great Rupert [El gran Rupert] (1950), aparecía una ardilla amaestrada que “descubre” dinero escondido y se lo concede a un necesitado actor de vodevil interpretado por Jimmy Durante?⁶⁹ Quizá solo fuera un trabajo de encargo, el mejor que el director jornalero podía conseguir por esta época. Pero quizá no. En uno de sus últimos ensayos publicados, Pichel sugería que la verdadera “función de la

ficción dramática” debía ser “presentar el conflicto entre los deseos humanos y el freno a su satisfacción”, explorando la experimentación en nombre del deseo. Se quejaba del fracaso de todos los comentaristas cinematográficos (y obviamente se refería tanto a los de izquierdas como a los otros) que no habían “declarado claramente qué función pedimos que cumplan la pantalla y el espectáculo cinematográfico”, sugiriendo:

Nos tambaleamos a lo largo de una línea vacilante entre el realismo objetivo y la máxima sentenciosa... No sabemos si deseamos mostrar al mundo los Estados Unidos en los que vivimos o los Estados Unidos que soñamos. No sabemos si tenemos que tratar la realización de la voluntad o la negación de la voluntad. No sabemos si estamos proporcionando una evasión de la vida a los sueños o la evasión desde las vidas limitadas a la expansión de la vida a través de la experiencia vicaria⁷⁰.

Pichel había trabajado sin interrupción desde las primeras películas sonoras en un mundo donde el único propósito corporativo era hacer dinero. Pero todavía era posible, a finales de la década de 1940, imaginar algo diferente, explorar alternativas coherentes más allá de las que la izquierda había articulado hasta entonces. Abogaba por un “nuevo Aristóteles” –obviamente un Aristóteles colectivo esta vez– que acometiese la presión de la censura con visiones positivas y constructivas, porque solo entonces se podría resolver la confusión entre la función de la historia como narración verídica y didáctica, combinando el realismo con un ingenio artístico que superase el realismo sin abandonarlo⁷¹.

Era demasiado tarde para que esto sucediera de una forma más que individual. Pero Pichel dirigió su atención calculada y definitiva a temas espirituales. *Day of Triumph* [El día del triunfo] (1953) regresaba a los tiempos bíblicos para mostrar la lucha quijotesca de la secta zadoquita, aquellos primeros cristianos que intentaron transformar el momento religioso en una revolución comunitaria y fueron aplastados y su mismo recuerdo suprimido por la Iglesia. *Martín Lutero* (1953), la última película importante de Pichel –financiada por la iglesia luterana y distribuida con profusión en círculos religiosos–, refunde el gran rebelde como conciencia de la sociedad contra un juicio semejante a los de la Inquisición (o del HUAC) por agentes papales. Deja a un lado discretamente el sólido vínculo

real de Lutero con las clases acaudaladas y sus recomendaciones de que reprimieran a las masas descontentas y con inquietudes comunitarias con la crueldad que fuera necesaria. En este sentido, Martín Lutero fue un compromiso artístico definitivo en una vida de compromisos cuidadosos pero también de extraños intentos como director, muchos de los cuales tan fuera de lugar en Hollywood como las películas baratas independientes de Edgar Ulmer. Pero también fue un monumento a la visión cinematográfica muy personal de Pichel.

Leonardo Bercovici pensaba de forma completamente distinta, menos espiritual, más psicoanalítica. Más tarde, Bercovici admitió haber introducido en el argumento original de *La mujer del obispo* (1947) una atracción casi romántica, aparentemente arriesgada, entre Loretta Young como la mujer del título y el ángel Cary Grant, que ha bajado para avivar los esfuerzos de su piadoso pero desalentado marido, para construir una iglesia nueva. ¿Un ángel con inclinaciones eróticas? De hecho, como más tarde gustaba subrayar a las feministas, Grant es todo lo que una mujer terrenal podía desear, un compañero ingenioso dispuesto a jugar un partido de fútbol con el hijo o hablar seriamente con una hija, mientras que David Niven como el obispo debía aprender poco a poco a humanizarse y salir de su rutina clerical⁷². Fue una de las películas que más recaudó aquel año.

El siguiente proyecto importante de Bercovici, *Jenny* (por la que recibió un título de crédito de “adaptación” que consideró completamente inapropiado), está teñido de una nostalgia fantástica. Esta vez, el pintor de retratos de Manhattan Joseph Cotten está a punto de suicidarse cuando le sujeta una extraña chica vestida con atuendo de generaciones anteriores. Que ella sea una niña inocente, aunque aparentemente cumple años cada vez que la ve en Central Park, la señala como una aparición vulnerable de una forma atractiva. Pero es una aparición, más con el tono verde del último rollo y el tecnicolor de la secuencia final cuando tiene que morir. Se puede imaginar fácilmente que, como la sirena del señor Peabody, no es nada más que una fantasía irrealizable del artista, un apoyo contra el vacío espantoso que es el espíritu real de la época de posguerra⁷³.

El exmarxista Albert Lewin, anteriormente asistente personal de Irving Thalberg y luego escritor-director de seis de sus propias películas, llevó estos temas más lejos con referencias explícitas al surrealismo. La sobrenatural *El retrato de Dorian Gray* (1945), la condenada por la Legión Católica de la Decencia, *La vida privada de Bel Ami* (1947) y, sobre todo, *Pandora y el holandés errante* (1951) crean universos más fuera de control de lo que los marxistas se habían

permitido a sí mismos, desde al menos el abandono del campo del horror allá en la década de 1930⁷⁴. Pandora, con James Mason como el capitán de barco condenado a vagar eternamente hasta que encuentre una mujer dispuesta a morir por él, avanza a lo largo de dos horas absolutamente extrañas hacia un rechazo radical de la realidad aparente en busca de algún significado interno conectado simultáneamente con Eros y el destino. íntimamente unido a los marxistas de Hollywood, aunque poco dispuesto o incapaz de participar en su lucha o abrirse camino de forma independiente como vanguardista, Lewin se alzó y cayó con su época –como tantos otros con más éxito pero fatalmente limitados a los estilos cinematográficos que la Depresión, la guerra y la izquierda habían hecho tanto por crear.

PELÍCULAS FAMILIARES

No debía sorprender que las superproducciones de niños y las películas sobre niños ofreciesen un primer destello de los problemas que se avecinaban y de que a los escritores de izquierdas se les dieran tan bien. El humanismo delicado necesario para el tratamiento no condescendiente de los pensamientos y los placeres infantiles nunca habían estado lejos de la comedia bufa de estilo circense, el retrato de criaturas incomprendidas (monstruos semihumanos, potenciales mascotas o los animales libres del campo) y los orgullosos logros del niño heroico.

El sol sale mañana (1945) presentaba, como ya hemos visto en el capítulo 5, una visión más amplia, un microcosmos completo de Estados Unidos retratado en una pequeña ciudad de Wisconsin de finales de siglo. Aquí podía medirse el esfuerzo individual frente al sentimiento de la comunidad. Pero puede que Danny (1949) de Walt Disney, rodada en Indiana en una época semejante, lo hiciera casi igual de bien. Era un musical de acción real con detalles animados cuya memorable interpretación de “Lavender Blue” (la canción del Dilly Dilly) por el cantante folklórico miembro por entonces del Frente Popular Burl Ives era quizá su momento más emocionante, tocando la tecla sentimental de todos, incluidos los espectadores más ariscos⁷⁵.

A pesar de su conservadurismo y paternalismo, a pesar de su pertenencia a la

Alianza Cinematográfica para la Protección de los Ideales Americanos e incluso a pesar de su papel final en la elaboración de la lista negra, puede que Walt Disney disfrutara haciendo una película como esta. Veteranos izquierdistas de los Estudios Disney han recordado a menudo con cariño aquellos días con el grandísimo innovador que sin duda era un megalómano pero que no compartía nada del cinismo de sus colegas magnates⁷⁶. Bastantes comunistas vieron en él, a pesar de su política oficial y su resistencia al sindicalismo, la promesa implícita de un tipo de cine diferente, aunque se demostró que fue una promesa no realizada.

Maurice Rapf había puesto gran empeño en captar momentos de la época nacional en una producción catastrófica (desde su punto de vista) de Disney, *Canción del sur* (1946). El guionista recordaba más tarde cómo las mejores intenciones podían fracasar estrepitosamente. “Tío Walt” le había suplicado personalmente que trabajase en *Canción*, prometiéndole hacer una película única, semianimada, antirracista sobre sureños blancos y negros solo si Rapf aportaba un guion preliminar: “Tú estás en contra del Tío Tom y eres un radical. Ese es exactamente el punto de vista que quiero dar a esta película”⁷⁷.

Rapf trabajó con fe a partir de la premisa de que las historias del “Tío Remus” del sur anterior a la Guerra de Secesión sobre un astuto conejo que era más listo que los animales más poderosos pertenecía de hecho al folklore de la diáspora africana del “Papa Legba”, que daban a entender la resistencia de los esclavos. El resultado podría haber sido, con un pequeño esfuerzo y suerte, una película deslumbrante y sutilmente política, de valor perdurable. Quizá como respuesta al creciente clima de conservadurismo –o quizá simplemente llevando a cabo una intención falsa– Disney engañó a Rapf, dando a los blancos una mansión y convirtiendo al Tío Remus en un amable sabio para los niños blancos que disfrutaban con las inocentes alegrías de la despreocupada cultura negra. Aun así, la genial animación tanto como un profundo amor por los personajes marcaron la película. Como guionista acreditado, Rapf simpatizaba con los piquetes organizados por el NAACP y los izquierdistas junto a las salas que exhibían la película, proporcionando otro motivo de amargura más para Disney en su giro hacia la derecha⁷⁸. Más de medio siglo después, los aficionados podían conseguir *Canción del sur*, solamente pidiendo a Japón un videodisco; la Walt Disney Company seguía demasiado avergonzada para reestrenarla, después de una reposición piadosamente breve durante la década de 1960⁷⁹.

Aparte de las películas de género negro, el clímax abiertamente (y quizá

excesivamente) político del cine de izquierdas de la década de 1940 fue otra película familiar. El muchacho de los cabellos verdes (1948), dirigida por Joseph Losey en su incursión de mayor presupuesto hasta la fecha, fue producida por Adrian Scott y escrita por Ben Barzman y Alfred Lewis Levitt: un equipo potente cuyos miembros no se volverían a reunir nunca. La película antibelicista más contundente hecha en el momento histórico en el que la “paz” se consideraba un grito comunista para desarmar a unos amenazados Estados Unidos, se consiguió hacer con muchas dificultades. Dore Schary, todavía cerca de la izquierda, había animado a Scott, pero a mitad de la producción Howard Hughes adquirió la RKO. Hughes decidió dar la vuelta a su mensaje en una advertencia con el espíritu de la Guerra Fría de “preparación” para el siguiente conflicto mundial. Antes de que terminase la producción, Scott fue expulsado del rodaje. Pero, afortunadamente, el nuevo productor, Stephen Ames, llevó a cabo tranquilamente la película, convenciendo a Hughes en un momento determinado que la película había sido alterada aunque no se había cambiado nada esencial.

No tratada con demasiada amabilidad ni siquiera por los críticos favorables, la película telegrafiaba sus golpes por triplicado desde los primeros momentos. El recurso de un chico (el inevitable huérfano de guerra, en esta ocasión interpretado hábilmente por Dean Stockwell) que llega a comprender la desconfianza y otras enfermedades mundanas cuando su pelo se vuelve de repente verde, era evidentemente fantasía. Y sin embargo a ratos, la película tiene una gran fuerza. El protector de Stockwell, el bondadoso anciano Pat O’Brien –en la vida real políticamente conservador, pero preocupado por los dramas, y especialmente los dramas irlandeses–, ve al instante que debe ayudar al chico a enfrentarse a las autoridades que le tratan como a un monstruo que podría resultar peligroso en un mundo donde el control es lo más importante.

Mientras tanto, el pequeño Stockwell se encuentra con adultos que hablan despreocupadamente sobre lo inevitable de otra guerra mundial (aunque no se menciona el nombre del probable enemigo) y la necesidad de un número cada vez mayor de armas. En una secuencia onírica, se encuentra con niños refugiados supervivientes de la última guerra que le llaman para propagar el mensaje de que la paz todavía es posible. Todo esto no se sostendría si el magnetismo entre O’Brien y Stockwell no fuera tan convincente; en su lugar, triunfa como un mensaje con fisuras pero viable. Como recordaba el guionista Levitt, lo que sufrió en los intentos de aplacar o calmar a Hughes “no fue el contenido sino la estética”, haciendo que la película resultase considerablemente

irregular⁸⁰.

Otra tentativa fallida sugiere que la izquierda solo había comenzado a jugar con la forma. El guionista cómico de talento Henry Myers, en su definitivo intento cinematográfico, se unió con el letrista Edward Eliscu y varios veteranos de la animación procedentes de los piquetes contra Disney para crear una Alicia en el país de las maravillas de animación con títeres con el por entonces famoso titiritero Lou Bunin. La película estaba condenada pese al entusiasmo del gobierno de izquierdas francés de posguerra por ayudar en el rodaje en París, por la simple razón de que Disney retomó su propia versión de Alicia, en apariencia abandonada, enfrentando a los dos largometrajes en el lanzamiento. El estreno de Manhattan de la versión de izquierdas en 1951 se llevó a cabo, pero solo dos días antes de la muy publicitada versión de Disney, con su animación técnicamente perfecta en la que se utilizaban voces como las de Ed Wynn y Jerry Collonna – una competencia despiadadamente desigual.

La anterior Alicia en el país de las maravillas de Hollywood databa de 1933 y presentaba una especie de quién es quién de Hollywood en los diversos papeles de doblaje, desde Gary Cooper a W. C. Fields. A la versión de Bunin le endosaron una Alicia de carne y hueso, que era, con diecinueve años, demasiado pubescente para el papel, debido a complicaciones legales para llevar a París a una chica inglesa más joven. Además, los recortes semianimados de diversas criaturas de la película, su color abigarrado y demasiadas melodías risueñas (o risibles) eran en el mejor de los casos inconsistentes tanto en el aspecto técnico como en la interpretación.

Y aún más, a diferencia de la versión de Disney que convirtió la cuidadosamente estructurada fantasía de Lewis Carroll en una serie de encuentros estúpidos con una moral añadida de buena conducta, la versión de Bunin, con sus abundantes defectos, resiste como el intento fílmico más serio de permanecer leal al propósito de la fantasía de la obra maestra del escritor. Los diversos personajes no parecen especialmente buenos, pero irradian una espléndida locura victoriana y a veces un hábil toque político –cuando no lo interrumpe una de las canciones de Alicia–. Un monarca tiránico, la Reina Roja, en lo absurdo de su poder, en realidad quiere cortar cabezas. Sus secuaces, al igual que los aduladores de Hollywood, habrían cortado sin ningún problema la de Alicia para preservar su propia posición. Comparada con aquella, la Alicia de Disney era (como dijo Eliscu con precisión letal) “como un cuadro sobre la infancia con Shirley Temple”⁸¹.

Una avalancha de otras películas familiares incluía por lo menos unas pocas joyas, la mayor parte de ellas dentro de las películas deportivas, una categoría admirablemente adecuada para los años de posguerra enloquecidos por el espectáculo. John Bright escribió *The Kid from Cleveland* [El chico de Cleveland] (1949), producida y dirigida por Herbert Kline, el antiguo director de New Theater and Film⁸². El chico en cuestión, interpretado por Russ Tamblyn, es el hijo huérfano de un padre marino muerto en el Pacífico, abocado a la delincuencia juvenil, cuando un bondadoso programador deportivo (interpretado por George Brent) le pide que se convierta en el ayudante de bateador de uno de los primeros equipos de béisbol de integración racial. En esta historia más bien tenebrosa y a veces psicoanalítica no se desperdicia ninguna oportunidad para hacer entender el mensaje multicultural: el inmortal Satchel Paige y el outfielder Larry Doby entrenan personalmente al niño, mientras que el pitcher nativo americano Early Wynn tiene un papel de extra. Hank Greenberg, durante una década el jugador de béisbol judío más famoso, y Bill Veeck, el primer propietario judío de un equipo importante, tienen un papel destacado. El equipo se convierte incluso en su padrino colectivo hasta que los problemas se solucionan. En el campo de juego, mediante el ejemplo de cooperación y respeto mutuo (sin mencionar las imágenes de archivo de las Series Mundiales de 1949, uno de los raros momentos felices de Cleveland, la ciudad industrial en decadencia, de fuerte carácter obrero y étnico), el chaval aprende autoconfianza. Lynn Bari en el papel de su madre encuentra consuelo y se resigna a un marido suplente, el padrastro del niño⁸³. Esta es una historia de posguerra con algunos de los elementos familiares hilvanados ahora en temas de niños.

Go, Man, Go! [¡Vamos, hombre, vamos!] (también conocida como *The Harlem Globetrotters*, 1951), escrita como un trabajo aislado por un guionista de izquierdas, Al Palca, y producida por Sydney Buchman, aventurándose en el territorio del “orgullo racial” con la historia de un estudiante de medicina que se hace atleta y una gira del famoso equipo negro de baloncesto. Thomas Gomez, como el entrenador auténtico Abe Saperstein, vela por los jugadores de forma paternal pero muy respetuosa, mientras que el individualista Bill Walker aprende la necesidad del camino difícil para el trabajo de equipo, con la ayuda de su mujer, Dorothy Dandridge. La trama es endeble, las secuencias de las payasadas de los famosos Globetrotters en la cancha, incluso más que el difícil manejo del balón, son el verdadero atractivo de la película, algo en la tradición de bufones y juglares para gustos contemporáneos. Pero la mejor de estas películas, *Saturday's Hero* [El héroe del sábado] (1951), escrita por el antiguo cantante folclórico del grupo Almanac Singers, Millard Lampell, con crédito

compartido con el productor Sydney Buchman, planteaba una crítica contundente del sistema corrupto por el cual a los chicos musculosos les dan becas, les dispensan de clases, les aclaman como héroes en el campo de fútbol y ven cómo se les quita todo cuando se lesionan y son inútiles para los objetivos del alumnado. Como en otras películas de deportes, Saturday's Hero era exactamente el tipo de película a la que el padre llevaría a su hijo y se sorprendería por el mensaje realmente educativo sobre los deportes como reflejo de la sociedad estadounidense. Para cambiar la metáfora: como siempre, las ideas de izquierda estaban llegando por debajo del radar⁸⁴.

Solo un cierto tipo de aficionado y difícilmente un cineasta intentarían recuperar *Bedtime for Bonzo* [Bonzo se va a la cama] (1952), el último guion de Val Burton (con la colaboración de Lou Breslow) antes de que le fulminase la lista negra. Lo que hizo memorable a la película no fue tanto el argumento tipo Disney (aunque en realidad presagiaba dos películas Disney escritas con seudónimo por Al y Helen Levitt sobre un profesor con un chimpancé) con un profe que intenta criar a un chimpancé como un humano y mientras tanto cortejan a una chica, lo cual ya es memorable, sino el protagonista de Bonzo: Ronald Reagan⁸⁵.

EL WÉSTERN REVISITADO

Resulta de lo más irónico que el wéstern socialmente crítico ocupara la categoría más alta y la más baja del cine de izquierdas. El guionista cowboy Julian Zimet, al admitir que la estructura narrativa de los wésterns dejaba poco espacio para el realismo y el reducido significado social del cine a los poderes salvadores del cowboy solitario, sin embargo, señalaba a sus compañeros guionistas que este género (al que en aquel momento pertenecía un porcentaje ligeramente superior al 50 por ciento de todas las películas producidas) también mostraba que “lo justo está con más frecuencia en el lado de los pobres que en el de los ricos”, y que “la historia de nuestro país ha sido en gran medida una lucha de gente insignificante por sus derechos contra los grandes intereses”⁸⁶. La guionista Louise Rousseau, quizá la única guionista abiertamente lesbiana que trabajaba en Hollywood, testificó ante el comité que los wésterns ofrecían una rara oportunidad para presentar históricamente fragmentos precisos de la historia de

los Estados Unidos –una oportunidad que, señalaba amargamente, a ella le iban a quitar⁸⁷.

El giro a la derecha de John Ford desde *Las uvas de la ira* y *El delator* a *Fort Apache* bien podría considerarse la nota dominante de la época. Marguerite Roberts, encargada de escribir el guion de *Emboscada* para el director derechista militante Sam Wood, recordaba la imposibilidad de modificar su orientación en contra de los indios. El último destacamento (1951), escrita por un futuro testigo amistoso David Lang, incluso presentaba a hermanos del ejército de la Unión y del confederado, separados por la guerra, reunidos en la lucha contra el enemigo común: la amenaza del Hombre Rojo a la civilización blanca. (También fue el primer wéstern de Ronald Reagan en un papel estelar, como uno de los hermanos reconciliados).

Pero el “wéstern de conciencia” también tenía ya un cierto aura, y aparentemente no solo para públicos liberales. Hasta que cayó el hacha e incluso después, se podía detectar una tendencia subordinada a la búsqueda del “buen” indio y a la crítica de la corrupción, la crueldad e incluso (a medida que pasó el tiempo) la degradación ecológica que acompañaba al desarrollo del wéstern. El antiwéstern quedaba en el futuro, con una abundancia de películas socialmente críticas –unas cuantas de los viejos integrantes de la lista negra o los ocasionales antiguos testigos amistosos– que sugerían lo que presumiblemente se podría haber hecho antes sin la lista negra.

De los muchos wésterns más pequeños pero de éxito artístico escritos en la izquierda, *Sin contemplaciones* (1949) exhibía sus valores progresistas con la modestia adecuada. El coguionista Hugo Butler, que trabajó a partir de una narración de Peter Viertel y bajo la dirección del progresista Mark Robson, ayudó a dar forma a un drama de género de mujeres “malas” que se demostraban a sí mismas que eran lo bastante “buenas” para los hombres más duros⁸⁸. Cuatro chicas de saloon (es decir, casi prostitutas) conducidas desde la ciudad por “reformadores” puritanos consiguen ayuda de un apuesto aspirante a ranchero (Robert Sterling) camino a su propia hacienda y de su hermano preadolescente (Claude Jarman, Jr.). La femme fatale favorita del cine negro Gloria Grahame interpreta a la más alegre de las damas, y cuando una tras otra de ellas se casa con un cowboy (o vuelve a casa con sus ofendidos padres), se inclina por Sterling, aunque él todavía no puede aceptar su pasado. Finalmente, mediante su heroísmo, muestra a Sterling que no debe reprocharle su pasado. Aunque esto era una señal de su pureza recobrada mediante la abnegación y emotivas súplicas

de perdón, la moraleja de la historia no sería ni siquiera ligeramente radical, pero el personaje de Grahame ni quiere ni mendiga este tipo de justificación. Si la acepta, será con sus condiciones, y lo hace. Quizá anticipándose a la encargada de saloon Kitty (la reina del wéstern de épocas venideras, Amanda Blake) en la Gunsmoke de la televisión, tal vehemencia deja muy atrás a las mujeres idealizadas de la Oficina Breen.

Flecha rota (1950) y La puerta del diablo (1949) sitúan de forma inequívoca los orígenes de la locura americana en la conquista imperial del territorio indio. De las dos, Flecha rota es la más conocida, no solo por su éxito en taquilla, sino porque el Óscar al mejor actor de reparto de Jeff Chandler y el Golden Globe Award a la “Mejor Película Que Promociona el Entendimiento Internacional” (j) la han convertido en un clásico menor. De hecho, estuvo entre las primeras películas escritas parcialmente bajo la lista negra. Michael Blankfort, posteriormente testigo amistoso, prestó su nombre para el guion de Albert Maltz, con dirección de Delmer Daves. Guy Trosper –considerado por las fuentes del FBI un “CPL” (Seguidor del Partido Comunista) y posible antiguo miembro del Partido y que estuvo, por lo menos, íntimamente unido a una multitud de izquierdistas de Hollywood– escribió La puerta del diablo con un director mucho mejor como Anthony Mann.

Mann creó las imágenes más memorables y demostró una maestría duradera, incluso con la carga del impasible Robert Taylor interpretando al protagonista, como un indio sin identificar que vuelve a casa después de luchar por la Unión en la Guerra Civil y de recibir una Medalla de Honor del Congreso por su valor en el combate. A diferencia de otros nativos americanos de la zona, la familia de Taylor casi se ha integrado por completo. Se han cortado el pelo, crían ganado, y en todos los sentidos afirman su identidad como ciudadanos de la república más que del Sistema de Reservas. Taylor se enamora incluso de una mujer blanca, aunque la relación termina. Pero en asuntos grandes y pequeños, desde que le nieguen una bebida en un saloon hasta luchar con un estafador para conservar la propiedad de tierras ancestrales, Taylor se da cuenta de que todavía no tiene derechos civiles y, como el Jesse James de los repetidos tratamientos de izquierdas, tiene que declararse en abierta rebeldía –sin colonizadores blancos solidarios o una narración de bandolerismo heroico–. La suya es más bien la rebelión de los excluidos condenada al fracaso.

Específicamente, La puerta del diablo insiste en que no existen oportunidades de igualdad para los indios o para ninguno más en una sociedad dominada por los

representantes de las corporaciones de la Costa Este, la ley de la Costa Este y las finanzas de la Costa Este. Cuando a Taylor se le arrebatan todas las opciones excepto la de luchar contra el gobierno al que había servido, toma las armas contra sus antiguos compañeros en la caballería, utilizando tácticas que había aprendido en la Guerra Civil, vistiendo su uniforme de batalla e incluso la Medalla de Honor del Congreso. Al final de la batalla, él cabalga despacio hacia la cámara y le preguntan dónde está el resto de los guerreros. “Nos hemos ido”, dice con los labios ya fríos por la muerte. Después, sale despedido hacia delante de su caballo, fuera del alcance de la cámara. Es un momento tan deslumbrante del cine americano, un J’Accuse de tal potencia, que los directivos de la Fox permanecieron comprensiblemente indecisos ante la idea de estrenarla hasta que Flecha rota resultó ser un éxito.

Sin embargo, La puerta del diablo sigue siendo un wéstern políticamente New Deal por la simple razón de que pide que los indios sean admitidos en el sistema. Flecha rota cambia la lógica del wéstern al insistir que no solo se debería reconocer que había que preservar la cultura india, sino que también había que establecer y respetar la soberanía de los indios. Aquí los excluidos, hay que reconocer que con un alto grado de sentimentalismo, no están intentando entrar, sino que solo están intentando salir desesperadamente.

Jimmy Stewart interpreta a un antiguo explorador de la caballería en una ciudad de la frontera de Arizona en la década de 1870 que intenta abrir vías de comunicación con Cochise (Jeff Chandler y con Jay Silverheels, el futuro Tonto de televisión y un destacado activista de la cultura india, como el joven Jerónimo), escondido en los montes Chiricahua. Jugándose la vida, Stewart se introduce en el territorio de Cochise como único diplomático blanco por la paz, manteniendo que el jefe debería mostrar su voluntad de negociar con los blancos protegiendo el correo de los Estados Unidos de los ataques. Mientras tanto, Stewart se gana la confianza de otros apaches de la banda de Cochise al salvar la vida de un niño indio y al aprender el idioma y las costumbres de la tribu, después lo arriesga todo al cortejar a la tímida doncella interpretada por Debra Paget con la cara pintada de rojo. Él también intenta tranquilizar a los ciudadanos blancos, dirigidos por un airado Bill Geer (que fue incluido en la lista negra casi inmediatamente después de este papel) y otros que le intentaban ahorcar. Más tarde, los campesinos rompen la paz atacando a Stewart y a los apaches en el cauce de un río.

Flecha rota ha sido atacada en años recientes por su inexactitud histórica, por

no utilizar además a actores indios (Paget estaba más convincente, unos pocos años después, como Reina del Nilo, aunque quizá no para los espectadores egipcios). Pero sigue siendo una historia vigorosa y a veces conmovedora⁸⁹. De hecho, a Flecha rota solo se le puede comparar con Bailando con lobos en su efecto sobre el público espectador; a pesar de sus limitaciones, sigue siendo la única representación en la pantalla de la masacre de los dieciocho hombres, mujeres y niños apaches de Arizona en Aravaipa Creek en 1871 a manos de los blancos de Tucson que querían que la guerra continuara, en parte por la pérdida de los subsidios federales a raíz de una anterior tregua negociada.

Desde el punto de vista dramático y cinematográfico, el wéstern de izquierdas alcanzó su cima en Solo ante el peligro, la contribución definitiva de Carl Foreman antes de su marcha de Estados Unidos y de dejar la escritura de guiones como profesión⁹⁰. Sigue conservando un lugar destacado no solo entre las películas de la lista negra sino del wéstern como género y las películas americanas en general, una de las muy pocas películas de la lista negra que han sido estudiadas detalladamente desde muchas posiciones ideológicas diferentes y una de las relativamente escasas de la izquierda en la que las primeras generaciones de cineastas posteriores a la lista negra se inspiraron sin vergüenza. Sin embargo, había poco que añadir al debate, especialmente en la medida en que el wéstern disidente se había consolidado como crítica al imperio. Por otra parte, el auténtico contenido crítico de Solo ante el peligro rara vez ha sido puesto sobre la mesa con toda claridad.

El original del sheriff maduro “desgarrado entre el amor y el deber”, como Tex Ritter explica amablemente en la canción principal de la película, puede encontrarse en un relato corto de Collier⁹¹. El centro de la historia no es la postura existencial que toma, enfrentándose solo al regreso, en el tren de las doce en punto, de los criminales que había capturado años antes, sino en la escena final del tiroteo en la que triunfa contra todo pronóstico. Cuando Foreman comenzó la reescritura de esta sencilla historia para el formidable equipo formado por el productor Stanley Kramer y el director Fred Zinneman, el guionista estaba en la cumbre de una carrera conseguida con muchas dificultades. Después de dos películas de los Dead End Kids/Bowery Boys y un período en el Cuerpo de Señales del Ejército, Foreman escribió una comedia, Así es Nueva York (1947), producida por Stanley Kramer y basada en un bien de calidad: la historia de Ring Lardner Sr, “The Big Town”, sobre una familia de South Bend que va de vacaciones a Nueva York y se queda fascinada con las estrellas de Broadway y el hipódromo⁹². La película no llegó a ninguna parte.

Pero Kramer era quien garantizaba el sustento del guionista. Su colaboración se prolongó durante cuatro de las películas con más éxito de crítica en la época posterior a la guerra – *Home of the Brave*, *Champion*, *Hombres* y *Solo ante el peligro* – que fueron parte de la oleada de películas que enriquecieron el contenido del cine estadounidense como arte y comunicación de masas mucho más allá de la capacidad de los antiguos estudios para controlarlo. De hecho, tres de ellas siguen estando entre las películas más prestigiosas hechas en Hollywood.

El ídolo de barro (1949) apareció en el momento clave en el género de boxeo, hasta entonces popular por Sueño dorado y Cuerpo y alma: ¿Puede un chaval de clase obrera triunfar en el cuadrilátero y seguir teniendo la fuerza para resistir las tentaciones gemelas del orgullo desmesurado y la corrupción propia de los gánsteres? El problema era la excesiva familiaridad del público y la consiguiente necesidad de un enfoque nuevo. Foreman planteó su respuesta, según el saber popular de la colonia cinematográfica, de una forma de lo más singular. Insistía en que, con el apoyo del director Mark Robson y del ganador de un Óscar al mejor montaje Harry Gerstad, había creado el jump-cut, evitando los fundidos habituales para un avance repentino de la historia. ¿Se había hecho antes en las películas estadounidenses? Quizá, pero no con frecuencia o con eficacia. Más importante que el precedente era la premisa artística de que los espectadores americanos eran lo suficientemente sofisticados para adaptarse a las innovaciones. En otras palabras, el espectador de masas absolutamente decisivo estaba alcanzando la mayoría de edad, preparado para lo que el guionista, el director, los actores y los técnicos pudieran ofrecerle⁹³.

El personaje de Kirk Douglas de *El ídolo de barro* buscaba salir de la desesperación económica a través del boxeo, pero al hacerse campeón, se volvió cruel. Al librarse de su dulce mujer y cambiarla por una fulana, convierte a su hermano minusválido en portavoz y apologista de su cada vez más espantosa conducta. Incluso en la muerte parece ordenar la ley del silencio. Se puede decir que Foreman estaba cerrando una puerta a un tiempo y a una ocasión que ya no existían, con el impactante naturalismo de las sombras y los cañones en el rostro cada vez más depravado del boxeador reflejando la desesperación de todo el mundo.

En *Hombres* (1950), una historia de la lucha contra la desesperación de soldados mutilados de guerra (de nuevo dirigida por Robson), Foreman planteaba la

pregunta: ¿Merece la pena siquiera volver a casa? Lo que es más sorprendente de esta película desde la posición ventajosa que nos da una perspectiva de cincuenta años, aparte de la interpretación de un joven Marlon Brando en el papel que lanzó su carrera, es el extraordinario sentido del detalle. El temblor incontrolable de la pierna paralizada de Brando en su noche de bodas y la mirada en la cara de su novia (Teresa Wright) cuando se da cuenta a lo que ha renunciado, valen por sí mismos el precio de la entrada.

Más allá de la textura de Hombres, la realidad de la película cuenta más que cualquier otra cosa. Después de la Primera Guerra Mundial se habían hecho muchas películas de este tipo, aunque ninguna realizada con tanta sinceridad, y solamente El regreso (1978, escrita por Waldo Salt, de vuelta de la lista negra y que se basaba en los propios testimonios de los veteranos), después de la guerra de Vietnam, ofrecía más información médica sobre las consecuencias sexuales del daño en la médula espinal. A pesar del llamamiento a la tolerancia que es su rostro público, estas películas son de forma encubierta mensajes en clave a los mismos veteranos: No aguantes todo lo que te pidan y no creas todo lo que te digan. Si no hubiera hecho nada más que Hombres, Foreman habría sido recordado siempre entre los veteranos de guerra; quizá fue esta comprensión lo que le envió al exilio durante años para poner mucha de la energía cinematográfica que le quedaba en rimbombantes superproducciones bélicas. Pero su auténtico triunfo estaba todavía por llegar a partir de 1950.

Cuando le echaron del rodaje de Solo ante el peligro (1952) por el miedo del productor al Comité, Foreman dejaba atrás una obra aclamada como su película favorita por dos presidentes (Eisenhower y Clinton) y por innumerables admiradores que la consideran –con la posible excepción de Casablanca– como la mejor película americana de todos los tiempos. Es bastante fácil adivinar por qué gustaba tanto a los presidentes estadounidenses. El hombre con armas nucleares que piensa que debe realizar la labor dura, la labor impopular, le gusta también pensar de sí mismo que tiene una semejanza espiritual con Gary Cooper. Pero la historia política va mucho más allá, y aunque Foreman desarrolló algunos de los temas en otras películas antes de su obra maestra, en Solo ante el peligro tuvo una intervención decisiva en el desarrollo de la forma narrativa nacional llamada wéstern: su propia crítica de la sociedad capitalista.

Naturalmente, esta técnica combinaba sutileza y disimulo. Dada la época, con colaboradores y amigos que estaban siendo llevados ante comités y despedidos de la empresa artística que habían llegado a dominar solo unos pocos años antes,

habría sido una sorpresa aún mayor si esta técnica hubiera sido más explícita. Pero para medir exactamente qué tipo de detalle tejió Foreman en su narrativa para poner de manifiesto una estructura más amplia, consideremos un pasaje que, aunque eliminado del guion, se insinuaba con suficiente claridad como una crítica de los pueblerinos de mente estrecha: “Porque he aquí que llegará aquel día semejante a un horno encendido, y todos los soberbios y todos los impíos serán como estopa, y aquel día que debe venir los abrasará, dice el Señor de los ejércitos, sin dejar de ellos ni raíz ni renuevo alguno”.

El público es conducido al pasaje en el que el pastor pide a la congregación de la iglesia que consulten en sus Biblias el último libro del Viejo Testamento: Malaquías IV, 1. Esta es la secuencia de la película en la que se revelan los motivos de todo el mundo. El pastor hace la llamada en un momento decisivo, cuando la figura del sheriff surge en el umbral, un hombre rechazado por todos en la ciudad y obligado a dirigirse a sus mayores críticos, el ministro que todavía está molesto porque Cooper se casa con su nueva novia cuáquera en una ceremonia civil y una congregación que desde el primer momento nunca había estado muy de acuerdo. Sin duda, en una ciudad de este tamaño, conocen su mentalidad bohemia y sus anteriores relaciones íntimas con una resuelta empresaria chicana.

Aunque la cita suprimida de Malaquías es interesante, simplemente refuerza el trozo de diálogo que sigue a continuación y es la prueba de la acusación indirecta de Foreman de que los mismos habitantes de la ciudad son los malhechores. Las estrechas narinas del pastor se ensanchan cuando ve a Cooper y el alcalde (Thomas Mitchell) se acerca al púlpito para calmar las cosas. Agradece al sheriff los largos años de servicio a la ciudad. Pero aquello fue entonces y esto es ahora, deja claro Mitchell. Lo mejor para todos sería que el sheriff se fuera simplemente porque –el alcalde se yergue para explicarlo– “la gente del Norte mira con atención a la ciudad”, un aria que la cantaría el barítono al final del segundo acto si Solo ante el peligro la recreáramos como una ópera. Como un ejemplo del discurso político habitual estadounidense que combina los intereses del capital financiero con el interés público, el discurso del alcalde se aproxima de hecho a la cualidad de verso, con ecos internos delicados y ritmos largos y cortos que alternan de una frase a la siguiente.

La gente del Norte piensa en esta ciudad,

*Y piensa con mucha atención,
Piensa enviar dinero,
Dinero para crear tiendas y construir fábricas.
Eso significaría mucho para esta ciudad, muchísimo.
Pero si leían sobre tiroteos y muertes en las calles,
¿Qué iban a pensar entonces?
Os lo diré.
Van a pensar que es otra ciudad.
Y todo por lo que trabajamos se esfumó en un día.
Todo por lo que trabajamos durante cinco años, se esfumará.*

Se reduce a lo mismo que ha oído Cooper toda la mañana: Piérdete antes de que vuelvan los malos. Ya no se plantean asuntos de venganza y/o justicia, simplemente porque Cooper y su estilo de comportamiento ya no son rentables.

Por esta razón y no sencillamente por la reticencia (o cobardía) de los ciudadanos corrientes a unirse a un inminente tiroteo, Cooper tira su estrella al barro de la Calle Mayor al final de la película. Él y su mujer, una pacifista que se detiene a coger el arma que odia para salvar la vida de su marido, en realidad salvaba a una ciudad que no solamente no merecía ser salvada sino que no quería ser salvada. El juez, el primero en ensillar al enterarse de que volvía el hombre del sombrero negro, resultó tener razón después de todo: Hadleyville solo era “un sucio villorrio en medio de la nada”. Por supuesto, para el sheriff eso no tenía nada que ver: la mayor parte de los Estados Unidos y casi todo el centro del país es “la nada”. Un personaje tan inflexible como el mismo Foreman tenía que cambiar con los acontecimientos o irse de la ciudad. Su cometido había terminado.

El escritor liberal de la Guerra Fría Robert Warshow, un perspicaz crítico del que

se podía decir que había entendido la película de la misma forma que un policía en un coche patrulla entiende un barrio de minorías, insistía en que el noble gesto del sheriff convertía a la película en un “drama social de muy baja categoría..., nada convincente y que exhibe un antipopulismo vulgar”⁹⁴. Con *Hombres*, Foreman había sido poco antes uno de los guionistas que criticaban a las ciudades estadounidenses de posguerra, especialmente a las ciudades pequeñas, por su ingrata acogida a los veteranos mutilados y a los soldados negros que regresaban a casa. Desde la promesa de los años inmediatamente posteriores a la guerra, la situación histórica había cambiado de forma decisiva. Los pueblerinos se habían hecho tristes y desconfiados. En la versión de *Hadleyville* de Foreman, uno por tanto puede buscar en vano las caras felices del saloon y las carcajadas y los festivos disparos de los trabajadores cowboys de Arizona –en resumen, el optimismo de los años del Frente Popular–. En su lugar, uno encuentra caras de desprecio y bocas cerradas, miradas de soslayo y el extenso silencio de las llanuras.

El cambio del *Bottleneck* de Arizona al *Hadleyville* de *Solo ante el peligro* recuerda a los cambios en la verdadera ciudad de Silver City, Nuevo México, desde los tiempos en los que los cineastas de la lista negra llegaron en 1951 (cuando eran bien recibidos con fiestas, buena comida y buenos sentimientos) para hacer localizaciones y recabar la ayuda de los lugareños para la realización de *Salt of the Earth* [La sal de la tierra] –hasta el momento en que se marcharon en 1954 con los negativos de la película en la lata pero perseguidos por vigilantes y diversos matones armados que habían sido enardecidos por la red de anticomunistas profesionales en los medios de comunicación⁹⁵. De este modo el sheriff Cooper y su esposa cuáquera se habían convertido en los infames “elitistas”. Warshow y críticos menores podían de hecho identificar al pueblo estadounidense con *Hadleyville*, una ciudad que depositaba sus esperanzas para el futuro no en la justicia social sino en la inversión exterior. Y estos mismos críticos eran ahora verdaderamente, en cierto sentido metafórico, habitantes de la ciudad, reunidos quizá en una habitación encima del saloon para discutir su contribución a una entusiasta publicación local para hacer a *Hadleyville* (con la silenciosa ayuda financiera de los ejecutivos del ferrocarril) atractiva tanto para los intelectuales sumisos como para los inversores exteriores.

En sus últimas entrevistas, Foreman no dejó la menor duda de que él intentó desde el principio que *Hadleyville* representara a la gente y los acontecimientos de Hollywood en aquel período. Dijo de la película que era “una parábola sobre Hollywood y el macartismo”. Recordó que mientras lo escribía observaba a

una comunidad que comenzaba a desmoronarse cuando llegaron estos políticos de alto nivel haciendo aceptar a esta comunidad una inquisición que estaba produciendo cada vez más dolor a mucha gente y la gente estaba cayendo a la cuneta de una u otra forma. O se rendían a estos gánsters –gánsters políticos de fuera de la ciudad– o eran ejecutados por ellos aquí mismo. Y yo podía ver que me llegaría el turno antes o después –solo se estaba retrasando un par de años o así– y quería escribir sobre ello. Quería escribir sobre la muerte de Hollywood. Así que todo esto dio forma a la escritura de Solo ante el peligro. Como veis, fue muy consciente⁹⁶.

Sería duro ver los mitos occidentales, los mitos fundamentales americanos de justicia y conquista, primero fundidos y luego hechos pedazos de la forma más satisfactoria. Los cambios de rumbo temáticos presagiaban lo que un crítico del New York Times llamaría “Mock Twain”*: Cat Ballou (producida en 1965 por el reacio testigo amistoso y antiguo colaborador de Kirk Douglas, Harold Hecht), presentando al malo borracho y estúpido Lee Marvin, seguida por el wéstern indio militante El valle del fugitivo (escrita y dirigida por Abraham Polonsky), el wéstern de pésimo antihéroe Hud, el más salvaje entre mil (dirigida por el compañero de la lista negra Martin Ritt) y el wéstern de héroe caricaturizado Valor de ley, escrita por Marguerite Roberts e interpretada, en su única actuación ganadora de un Óscar, por John Wayne en una versión completamente ridícula de sí mismo.

Si se quisieran unos pocos más ejemplos (entre un montón de posibilidades) de los tipos de película que las víctimas de la lista negra habrían hecho sin duda, no se nos ocurre un género solo. Remontándonos al período de 1944-46, la bellamente estilizada Un corazón en peligro de Odets sobre la vida de la clase obrera inglesa y los bajos fondos se puede situar junto a la nada estilizada y proletaria De hoy en adelante. La primera incursión como director de Jack Barry no es la obra de un genio, pero la película parte honestamente y con franqueza de la búsqueda de trabajo de un soldado al trabajo en una fábrica que no le dura, a través de subidas y (más bien) bajadas, con la esperanza de vivir un tipo de vida diferente y menos restrictiva sin perder la proximidad del pasado.

Era un sueño imposible teniendo en cuenta la situación de Estados Unidos, y la

triste pareja al final de la película que contempla con determinación desde un puente del Bronx podía haber visto de forma más realista a través de la neblina, nuevas calles que rasgan los barrios, las drogas y la desesperanza que descienden sobre ellos y la huida, para los afortunados, a una zona residencial anodina, homogénea y profundamente de clase media americana. A pesar de su sentimentalismo, De hoy en adelante contaba las situaciones y la psicología mejor que la tan celebrada, esquemática Marty una década después.

Las últimas películas artísticas de la izquierda Cyrano de Bergerac o Muerte de un viajante, sin mencionar M de Losey, todas ellas buscaban algo más profundo que no era probable que este Hollywood diera jamás. A pesar de Un tranvía llamado Deseo, La ley del silencio o Vuelve, pequeña Sheba, a pesar de los aplausos ante los artistas cinematográficos (los que no trabajaban de forma clandestina, por supuesto) después de que la penetración de la televisión hubiese consagrado al cine como forma artística, el arte cinematográfico estadounidense era un fracaso. Quizá este fracaso estaba predestinado, pero las producciones dignas de atención eran tan pocas y tan dispersas que el talento de Hollywood nunca tuvo verdaderamente una oportunidad de conservar al público que se estaba alejando rápidamente del cine.

Naturalmente, públicos más jóvenes y mayores en los campus, en los cineclubs y en grandes ciudades se reunían cada vez más para ver películas europeas y japonesas una vez que la Guerra Fría había aflojado y la sociedad estadounidense parecía menos aterrada por cualquier cosa que fuera diferente. A finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, las proyecciones de diversos clásicos de Bergman, Jules et Jim, Los siete samuráis, etc., puede que recordaran a los más perspicaces de entre el público que los cineastas de todo el mundo habían bebido profundamente de la cosecha del cine más antiguo de Hollywood. La mayoría de nosotros (y esto incluye a los dos autores), nada más comenzar a ver los clásicos en la sesión de noche de televisión, nos sentíamos asombrados de que las películas pudieran ignorar los juegos virginales de Doris Day, el regresivo humor físico de Jerry Lewis o la violencia de indios y cowboys que todavía servía como alimento principal del barrio y alcanzar algo completamente distinto.

El fracaso de las películas americanas con pretensiones artísticas de la década de 1960 puede ser contemplado como una injuria nacional autoinfligido, otro ejemplo de nuevos ricos trayendo a casa baratijas extranjeras, sin comprender su significado en otra cultura más antigua⁹⁷. No teníamos forma de saber que

aunque todo era posible de repente, como proclamaba la contracultura emergente, las bases más antiguas y más firmes de resistencia –los autodidactas de la clase obrera, la experiencia colectiva del antifascismo, el resentimiento popular contra un sistema que no satisfacía las necesidades humanas– habían desaparecido. La base orgánica para el mejor trabajo radical del guionista (y el del director y el del actor y el del director de fotografía, etc.) ya no existía y la comunidad de cineastas críticos, una vez dispersa, no podía ser reconstituida.

Por otra parte, si Hollywood nunca hizo que los sueños radicales se hicieran realidad, tampoco defraudó totalmente. Fugitivos o El bravo, Apuestas contra el mañana, pequeñas películas como Más fuerte que la vida y grandes películas como Sin retorno anunciaban una recuperación de al menos una riqueza selectiva desde el abatimiento de los días de la lista negra. Las grandes rebeliones sociales y artísticas de Hollywood, tras volver a sufrir una guerra injusta y divisiones raciales interminables, injusticia y diversos efectos espantosos de un orden mundial imperialista, contribuyeron a muchas más buenas películas, en una trayectoria que sigue sin acabar. A pesar del tremendo éxito en el mercado de la rebelión, a pesar de un práctico abandono de la censura (sobre la Regla de Oro: Los que tienen el oro hacen las reglas, incluso entre los vanguardistas), el espíritu o el propósito colectivo simplemente seguían ausentes. Muchos cineastas jóvenes, y muchos públicos de todo el mundo, continuaban mirando fijamente las asombrosas películas del pasado de Hollywood y sorprendiéndose de que hubieran desaparecido y por qué.

A finales de siglo, un crítico literario malhumorado y que había envejecido mal, Norman Podhoretz, se quejaba de Me casé con un comunista de Philip Roth porque incluso un prestigioso novelista que despreciaba el estalinismo y que evidentemente compartía tanto los valores de la línea dura israelí como los estadounidenses consumistas de los novísimos ricos de la pandilla de Podhoretz, sin embargo, miraba hacia atrás a los movimientos radicales judíos como si contuvieran los acontecimientos y personalidades más memorables de toda una vida⁹⁸. Esa fue la clave también de Tal como éramos, un icono sorprendentemente duradero, no solo por la historia de amor, sino porque la protagonista, Katie (perfectamente plasmada en Barbra Streisand), se rebela en las formas que su época le permitía, intentando dar a los Estados Unidos un regalo que no querían, no el comunismo de tipo ruso, sino la versión del guionista judío gay Arthur Laurent de un futuro judío, estadounidense y global de 1945 en adelante.

“Imprime la leyenda”, se dice que había bromeado Frank Capra, una forma de sustituir la vida por las imágenes adecuadas, incluyendo naturalmente su propio trabajo. Para nosotros, ahora con la distancia de tantas décadas desde la Edad de Oro y desde la muerte de sus supervivientes, las imágenes captadas en celuloide realmente retratan las verdades, aunque a menudo la oscura historia detrás de la historia solo se puede vislumbrar. El objetivo principal de Hollywood radical es conseguir que los lectores vean y vuelvan a ver docenas, o incluso mejor, cientos de estas películas –no solo las de antes de la lista negra, sino las hechas por manos conocidas en la época siguiente– y lleguen a sus propias conclusiones.

Notas al pie

¹ [Jules Dassin entrevistado por Patrick McGilligan, en Patrick McGilligan y Paul Buhle, editores, Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist \(Nueva York: St. Martin's Press, 1997\), 207-08. La novela era The Journey of Simon McKeever, una historia en apariencia no política de un hombre con una artiritis severa que hace autoestop desde San Francisco a Los Ángeles.](#)

² [Documento del FBI LA 100-15732, sin fecha \[1949\], "Communist Activity in the Entertainment Industry: FBI Surveillance Files on Hollywood, 1942- 1958" \(Brandeis University\). \[Sin cursivas en el original\].](#)

³ [Citado en Neal Gabler, An Empire of their Own: How the Jews Invented Hollywood \(Nueva York; Doubleday, 1988\), 356.](#)

⁴ [Ibid., 356-60.](#)

⁵ [Ibid., 375-76, 378-80. El jefe de la sección de Hollywood del Comité Judío Estadounidense Contra el Comunismo, el ala más extremista de la tendencia de los judíos anticomunistas, era el guionista conservador Morrie Ryskind.](#)

⁶ ["John Berry", entrevistado por Patrick McGilligan, Tender Comrades, 74.](#)

⁷ [Operación Cicerón \(1952\), una película claramente menor escrita también por Wilson –no aparecía en los títulos–, es sin embargo un trabajo impresionante, con James Mason como humilde ayuda de cámara de altaneros diplomáticos británicos en tiempos de guerra, a los que traiciona con éxito y que huye con unos documentos que contienen una información vital que ofrece a los alemanes pero ellos no utilizan.](#)

⁸ [Gordon cuenta su historia en Hollywood Exile or How I Learned to Love the Blacklist \(Austin: University of Texas Press, 1999\). De sus películas escritas bajo diversos nombres, Furia y Pasión \(1952\) es la más cercana a los conocidos temas de simpatía con el proletariado, con Tony Curtis interpretando a un boxeador sordo que finalmente debe enfrentarse a su conciencia.](#)

⁹ Entre los títulos de crédito sin revelar de la década de 1950 más tarde restaurados, junto con el guion de Albert Maltz de La túnica sagrada, estaban Dalton Trumbo con la ganadora del Óscar El bravo, además, Vacaciones en Roma (en la que utilizaba como tapadera a Ian McClellan Hunter, que todavía no había sido incluido en la lista negra); Foreman, con Un sombrero lleno de lluvia; Michael Wilson, con La gran prueba, y Abraham Polonsky, con Apuestas contra el mañana. Importantes títulos de crédito de guiones arreglados, en algunos casos reescritos por completo, están sin duda abocados a no ser revelados nunca; el más ingenioso de los reescritores, Abraham Polonsky, se negó a nombrarlos incluso a sus biógrafos, en un gesto de respeto hacia aquellas “tapaderas” cuyos nombres utilizó.

¹⁰ “Leonardo Bercovici”, entrevistado por Paul Buhle, Tender Comrades, 40-41.

¹¹ Thomas Schatz, “The Postwar Motion Picture Industry”, en Schatz, editor, Boom and Bust: American Cinema in the 1940s (Berkeley: University of California Press, 1997), 291-93.

¹² Algunos de los mejores intentos de refundir la historia nacional nunca alcanzaron la producción; Adrian Scott dejó un puñado de presuntas epopeyas históricas tras de sí, y se pueden contemplar en los Documentos de Adrian y Joan Scott, American Heritage Center, Laramie, Wyoming.

¹³⁺ Una observación reciente sobre la mala administración de Beard presenta detalles útiles: J. Samuel Walker, “The Not-So-Strange Career of Charles Beard”, Diplomatic History 25 (Primavera de 2001), 251-74.

¹⁴ Véase Paul Buhle, “How Sweet It Wasn’t: Scholars and the CIA”, en John McMillian y Paul Buhle editores, A Movement to Change America: The New Left Re-Examined (Filadelfia: Temple University Press, de próxima aparición), un ensayo sobre esta tendencia dentro de la vida intelectual estadounidense.

¹⁵ Los defensores (1961-65) tenía, sin embargo, menos trabajo de izquierdistas con seudónimo que la iniciativa casi exclusivamente de integrantes de la lista negra producida en el Reino Unido, Las aventuras de Robin Hood (1955-58), entre cuyos guionistas se encontraban Ring Lardner, Jr., Ian McClellan Hunter, Robert Lees y Adrian Scott, o la primera serie de You Are There [Estáis ahí] (1953-55), escrita en su totalidad por los integrantes de la lista negra Abraham Polonsky, Walter Bernstein y Arnold Manoff.

¹⁶ Y algunos de ellos consiguieron tratar estos temas, otros quizá ayudando en silencio en trabajos similares a progresistas no incluidos en la lista negra. Bernard Gordon escribió Los platillos volantes atacan la Tierra (1956), sobre una amenaza del espacio exterior que unía a los Estados Unidos con la Unión Soviética, pocos años después de que el íntimo amigo de Abraham Polonsky, Robert Wise hiciera Ultimátum a la Tierra (1951), la más progresista de las películas de invasores espaciales. Los Documentos de Adrian y Joan Scott incluyen, junto con guiones de películas de la década de 1950 que no se hicieron, guiones para espectáculos de televisión hechos y no hechos nunca, muchos de ellos con gran cantidad de personajes de minorías, adolescentes de barrio, médicos de buen corazón o trabajadores sociales y similares.

¹⁷ Sobre la información de Reagan sobre Hollywood, véase Anthony Summers, Official and Confidential: The Secret Life of J. Edgar Hoover (Nueva York: Putnam, 1993), 162. [Hay edición en castellano: Oficial y confidencial: la vida secreta de J. Edgar Hoover, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, traducido por Jordi Beltrán.] Como se describe aquí, el hermano del futuro presidente Neil ya había estado espionando en reuniones de Hollywood para el Bureau y había aconsejado a su hermano que renunciase al Comité de Ciudadanos Independientes de Hollywood para las Artes, Ciencias y Profesiones (HICCASP), el grupo liberal de izquierdas en el que había tenido un papel muy destacado. En su lugar, el futuro presidente prefirió permanecer –y convertirse en “Informante Confidencial F-10”, llamando al Bureau desde su casa, por la noche, para informar sobre las reuniones del SAG y luego hacer una aparición secreta ante el Comité.

¹⁸ Margie, sin ninguna otra relación sospechosa, era una comedia ligera rodada en la década de 1920, sobre una decidida adolescente de Indiana que se entera de que su abuela se había encadenado a un monumento de Washington durante los desfiles sufragistas de la década de 1910 y todavía tiene las cadenas para demostrarlo. Aún mejor, tiene un padre indulgente aunque nominalmente conservador que fielmente (para ella, esto es) se opone a la invasión contemporánea de Estados Unidos a Nicaragua por imperialista y antiestadounidense.

¹⁹ Schwartz, The Hollywood Writers' Wars, 254.

²⁰ Citado en ibid., 243.

²¹ [Irving Pichel, “On Freedom of the Screen”, Screen Writer 3 \(Noviembre de 1947\), 1-4.](#)

²² [Schwartz, The Hollywood Writers’ War, 255-56.](#)

²³ [Por supuesto, Dmytryk y Scott habían colaborado en Encrucijada de odios, así pues se puede decir que se habían unido indirectamente al espíritu judío; Pichel, Collins, Koch y Lardner, Jr., eran aparentemente “inocentes” en ese sentido, aunque todos también habían sido en su práctica política opositores militantes al antisemitismo. También es interesante que a diferencia de las posteriores audiencias que los limitaba a ser testigos amistosos o miembros conocidos del Partido \(por el FBI, evidentemente\), la primera lista incluía a Koch, a Milestone y a otros que jamás habían estado en el Partido, bien por una deliberada confusión o una consecuencia de una información errónea.](#)

²⁴ [Para un recuerdo reciente, véase Ring Lardner, Jr., I’d Hate Myself in the Morning: A Memoir \(Nueva York: Nation Books/Thunder’s Mouth Press, 2000 \[hay edición en castellano, Me odiaría cada mañana, Ediciones Barataria, Barcelona, 2006. Traducido por José Moreno Torres\]\), 9.](#)

²⁵ [Schwartz, The Hollywood Writers’ Wars, 267-68.](#)

²⁶ [De los demás, solo el director Milestone, que nunca fue comunista, y en cualquier caso, al final de su carrera, huyó formalmente de la lista negra sin prestar testimonio abjurando de sus creencias.](#)

²⁷ [Roland Kibbee, “Reddened Any Good Pictures Lately?”, Screen Writer 3 \(Diciembre de 1947\), 16.](#)

²⁸ [Ibid., 17-20.](#)

²⁹ [Pichel, “On the Freedom of the Screen”, 3.](#)

³⁰ [Ibid., 4.](#)

³¹ [Véase capítulo 7 sobre La noche eterna.](#)

³² [Para más detalles de la producción, véase la entrevista de Norman Barzman con Larry Ceplair, Tender Comrades, 10-12.](#)

³³ [Tulio Kezich, “The Venice Film Festival-1950”, Hollywood Quarterly 5 \(Enero de 1951\), 373. El pan nuestro de cada día fue producida finalmente por Plantagenet Films y distribuida por el nivel B de la británica Eagle-Lion. Bosley Crowther se quejaba de una cierta formalidad o rigidez en la dirección, especialmente en relación a Wanamaker, sin embargo, apreció el esfuerzo. “Films”, The New York Times, 21 de diciembre de 1949, elogiando especialmente la “cualidad espiritual en la actuación de la señorita Padovani”. Gracias a Norman Barzman por conseguírnos una extraña copia de la película para nosotros, ¡con subtítulos en danés!](#)

³⁴ [Rossen hizo varias películas sin éxito enlazando temas de vanguardia con ambientes obreros –la mejor de ellas, Mambo \(1954\)– luego triunfó por todo lo alto con El buscavidas \(1961\), no mucho antes de su fatal ataque al corazón.](#)

³⁵ [“United States Department of Justice, Los Angeles, California, February 21, 1948”, por R. B. Hood. En una nota involuntariamente cómica, el agente Hood se quejaba de que “agentes cualificados” no fueran capaces de tomar notas con suficiente rapidez y exactitud viendo las películas en los cines locales y que necesitaran pases privados para “cumplir de forma más satisfactoria las instrucciones \[sic\] del Buró”. Se esperaba que el empleado del estudio \(cuyo nombre se omitía\) ofreciera los pases privados y sacase los guiones.](#)

³⁶ [La misma Laura Z. \(de Zametkin\) Hobson era la hija de uno de los fundadores del diario socialista Jewish Daily Forward, Michael Zametkin, y su esposa, Adella.](#)

³⁷ [Como observó más tarde Wyatt, su firme negativa a denunciar comunistas en el Gremio de Actores le ocasionó perder todos sus trabajos en Hollywood, sin estar en realidad en la lista negra; como consecuencia de ello se pasó a la televisión, donde fue coprotagonista en Father Knows Best \[El padre no se equivoca\] y otras series. Su compañero en las series, Robert Young, había sido un destacado opositor a la intervención de los Estados Unidos y partidario de la libertad de expresión en la década de 1940.](#)

³⁸ [Charles Chaplin, My Autobiography \(Nueva York: Pocket Books, 1964\), 473-86. \[Hay edición en castellano: Mi autobiografía. Editorial Debate, Madrid, 1995, traducido por Julio Gómez de la Serna.\]](#)

³⁹ [Ibid., 487-92.](#)

⁴⁰ Nueva Orleáns bien podía compararse con el biopic de Gershwin Rapsodia en azul (1945), escrita en colaboración por Howard Koch. Incluso en aquella fecha tardía, Al Jolson interpretándose a sí mismo de forma heroica ayuda al joven letrista cantando “Sewanee” con la cara negra y Paul Whiteman le da la máxima solemnidad haciendo que el jazz sea “una dama” en el Carnegie Hall (no había intérpretes negros). Rapsodia tenía grandes estrellas, incluido Morris Carnovsky como “Papá” Gershwin. Como la equivalente sobre Chopin, Canción inolvidable (1945), escrita por Sidney Buchman, Rapsodia hizo de la música europea el modelo dignificado al que el jazz debía ascender. Tampoco la película produjo una banda sonora digna de ser grabada por separado –a diferencia de Nueva Orleáns, cuya banda sonora reapareció en 1983, recuperando alguna de las canciones del original.

⁴¹ Otra pequeña ironía: el título de trabajo de Home of the Brave fue High Noon.

⁴² Warren Miller, “Home of the Brave”, Masses and Mainstream 2 (Julio de 1949), 79-81, admite a regañadientes que “ por primera vez en una película de Hollywood un Negro es el centro fundamental de interés, de atención del público, y... la caracterización no es ofensiva a primera vista [en cursiva en el original]”. Y sin embargo Miller sigue alegando que la moral ha sido trivializada en un asunto personal, haciendo de la semejanza básica de la condición humana su único objetivo.

⁴³ Bosley Crowther, “‘Intruder in the Dust’: MGM’s Drama of Lynching in the south, at the Mayfair”, The New York Times, 23 de noviembre de 1949.

⁴⁴ Citado por Mel Watkins, On the Real Side: Laughing, Lying and Signifying – the Underground Tradition of African-american Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor (Nueva York: Simon & Schuster, 1995), 165.

⁴⁵ Bosley Crowther, “Films”, The New York times, 30 de septiembre de 1949.

⁴⁶ Como se citaba anteriormente, Moss escribió (e interpretó) The Negro Soldier [El soldado negro], para la serie documental “¿Por qué luchamos?”, pero no tuvo otras oportunidades para escribir guiones en Hollywood. Aunque citado en la lista negra, tuvo una carrera notable escribiendo y dirigiendo películas sobre temas negros para los colegios públicos, orientando a jóvenes cineastas negros y actuando como crítico del escaso progreso racial de Hollywood. Mucho antes,

Stanley Kramer había llamado “Mossy” al protagonista de Home of the Brave, como homenaje a su amigo Robert McG Thomas, Jr., “Carlton Moss, 88, Who Filmed the Black Experience, Dies”, The New York Times, 15 de agosto de 1997.

⁴⁷ Entrevista de Carlton Moss con Paul Buhle, septiembre de 1992, Hollywood.

⁴⁸ Cheryl R. Kelley, “The Career and Films of Dudley Nichols”, tesis inédita, St. Louis University, 1982, 94-103. Las relaciones entre blancos y negros en un futuro cercano en el cine liberal habían sido reflejadas con más exactitud por El trompetista (1950), un melodrama de Kirk Douglas, escrito en colaboración por Foreman, donde un trompetista negro (interpretado por Hernandez) tiene para el protagonista un papel decisivo en la trama.

⁴⁹ Aquí hemos dejado a un lado la legendaria “Robin Hood del Pecos”, el Cisco Kid, interpretado para hacer reír por el discreto gay Cesar Romero pero en serio por diversos otros actores (a veces escrito por guionistas de izquierdas, en particular Louise Rousseau), en un olvidado grupo de películas de serie B de la década de 1940, no disponibles en la actualidad.

⁵⁰ En el momento de escribir esto, Donde viven los héroes no ha sido reestrenada y la hemos visto en la Biblioteca del Congreso.

⁵¹ El guionista liberal Daniel Mainwaring eligió un seudónimo, Geoffre Homes, para su título de crédito. El diseño de decorados lo hizo el acreditado John Hubley, despedido de Disney por actividades sindicales unos años antes. Sobre el papel de Hubley, un futuro y destacado creador independiente de animación, arroja luz su viuda y también animadora: Faith Hubley, entrevistada por Patrick McGilligan en Tender Comrades, 281-304.

⁵² Véanse los reportajes claramente liberales: Thomas F. Brady, “Hollywood Agenda”, The New York Times, 29 de enero de 1950; Bosley Crowther, “The Screen in Review”, The New York Times, 23 de junio de 1950, y en un excepcional caso en la época de la lista negra de un guionista con seudónimo tratando sobre la elaboración de su propia película, Geoffrey Holmes [es decir, Daniel Mainwaring], “New Study of Migratory Workers in California”, The New York Times, 5 de marzo de 1950. Para más detalles de producción, véase American Film Institute Catalog, Feature Films, 1941-50, 1353-54. Esta película se ha vuelto a poner en circulación muy recientemente por primera vez.

⁵³ Véase David Cauter, *Joseph Losey: A Revenge on Life* (Nueva York: Oxford University Press, 1994), 90. El ejecutivo de la Paramount Luigi Luraschi, según se dice por esta época en íntimo contacto con la CIA, muy bien pudo haber autorizado la retirada de la película.

⁵⁴ Véase Bosley Crowther, "Pictorial Power", *The New York Times*, 22 de abril de 1951. Pero incluso aquí el censor seguía aplicando las reglas. El público estadounidense, que se sentó sin problemas ante cientos de películas de guerra, fue considerado demasiado débil de estómago para sus sangrientas escenas de un hombre matando a un toro y se cortaron algunos minutos para proteger su delicada sensibilidad.

⁵⁵ En una entrevista de 1996 con Paul Buhle, el actor afroamericano William Marshall se describía a sí mismo como incluido en una "lista gris", políticamente sospechoso sin ser nombrado, pero no obstante utilizado ocasionalmente en películas de la década de 1950 cuando necesitaban un "africano airado" fuera de control. Marshall perdió la paciencia con Hollywood, pasó décadas en el extranjero en producciones shakespearianas y regresó para tener el papel principal en las películas de la "blaxploitation" *Blacula* y *Scream, Blacula, Scream!* Había comenzado una nueva era en ausencia de Marshall con *Donde la ciudad termina* de Martin Ritt (1957), originariamente un programa de televisión, con Poitier, un estibador justamente airado (aunque no el protagonista principal), e incluso más con *Apuestas contra el mañana* (1959). Harry Belafonte, la estrella de *Apuestas*, produjo la película y pensó hacer una serie de películas raciales, pero no consiguió el respaldo necesario.

⁵⁶ De hecho, *She's a Soldier Too* (1944), escrita por Melvin Levy y protagonizada por la duradera Bondi, trataba de unas mujeres del Ejército que viven en la mansión de una rica heredera, ¡una taxista bastante improbable! Las mujeres daban lo mejor de ellas en el extranjero, pero aquí, también, la mayor parte de las veces como enfermeras y maestras más que como miembros del Cuerpo Militar de los EE.UU. o como Voluntarias en el Servicio de Emergencia.

⁵⁷ Gerda Lerner, casada con el montador cinematográfico (y futuro integrante de la lista negra) Carl Lerner, se convertiría en una de las figuras fundadoras de la historia de las mujeres. Escribió en colaboración con él *Black Like Me* [Negro como yo] (1964), una película antirracista sin ningún éxito comercial. Agradecemos a Gerda Lerner por concedernos un anticipo de sus memorias. El CAW, todavía poco estudiado, es descrito brevemente en Amy Swerdlow,

“Congress of American Women”, Encyclopedia of the American Left (Nueva York: Oxford University Press, 2ª edición), editada por Mari Jo Buhle, Paul Buhle y Dan Georgakas, 159.

⁵⁸ De hecho, la Oficina Breen consideraba que la censura había fracasado en el caso de Ambiciosa. Tentación (1946), dirigida por Pichel y adaptada de una novela y obra de teatro de finales de siglo, presenta a la mujer de un arqueólogo británico en El Cairo que se enamora de un playboy nativo y que envenena a su marido. La extraña mujer (1946) de Ulmer presentaba a Hedy Lamar como la seductora hija del borracho de la ciudad en un Maine de mediados del siglo diecinueve, coqueteando con el hijo de su marido, capitalista maderero. La misma Lamar coprodujo esta película –por primera y última vez, en su caso– ansiosa obviamente por hacer el papel de mujer fuerte que Hollywood nunca le había dado. Pero no valió de nada, porque los críticos tiraron por los suelos la película y el público la evitó.

⁵⁹ Véase el excelente comentario sobre Al otro lado del bosque en Bernard F. Dick, Hellman in Hollywood (Rutherford, NJ: Farleigh Dickinson Press, 1982), 72-79.

⁶⁰ Analizamos Amor que mata, el vehículo de Joan Crawford en el capítulo 7. La nueva versión de La mujer de Craig (la versión de 1936 estaba producida por Edward Chodorov y dirigida por Dorothy Arzner) como La envidiosa, y escrita en colaboración por un futuro integrante de la lista negra, presentaba un masoquismo extremo, pero no sin ángulos psicológicos interesantes. Véase Anne Froelick, entrevistada por Paul Buhle, en Tender Comrades, 257.

⁶¹ La Oficina Breen interfirió repetidamente en la producción de esta película, exigiendo y consiguiendo finalmente un cambio decisivo del final (Turner decide no suicidarse). Donald Ogden Stewart colaboró en el guion, su última colaboración antes de marcharse a Gran Bretaña.

⁶² Véase Stewart, By a Stroke of Luck: An Autobiography (Londres: Paddington Press, 1975), 279. La película la dirigió Michael Curtiz, uno de sus últimos grandes éxitos y ganó nominaciones al Óscar al mejor actor (Powell), banda sonora original y fotografía. Véase James C. Robertson, The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz (Londres: Routledge, 1993), 96-97.

⁶³ El último título de crédito de Stewart durante la época fue para la hecha en

Gran Bretaña (pero distribuida en Estados Unidos) Edward, mi hijo (1949), basada en una obra de teatro de Robert Morley y Noel Langley, que analiza la culpabilidad de un fabricante canadiense y su mujer cuando se dan cuenta de que su mal ejemplo ha conducido a su amado hijo Edward al suicidio (enmascarado en una muerte en acto de servicio en la RAF). Definitivamente pesimista sin ser negra, y relacionada con el guionista incluido en la lista negra, nunca tuvo una oportunidad. Bajo seudónimo, adaptó un drama teatral pacifista en la película Escapade [Aventura] (1959), sobre el idealismo de la juventud.

⁶⁴ La verdadera historia de Calamity Jane, escrita en colaboración por Melvin Levy, interpretada por Ivonne de Carlo como la oscura, apasionada, gran jinete y rápida tiradora, reina de los bandidos, Howard Duff como el hombre que se le antoja y Dorothy Hart como la dama Goody Twoshoes a la que él ama, presenta a los auténticos forajidos del Viejo Oeste Calamity Jane y Sam casi obligados al bandolerismo y a él declarando su amor por Hart mientras muere en brazos de Calamity. Bagdad, con sus danzas “nativas” sumamente coordinadas, codirigida por la única coreógrafa integrante de la lista negra, Bella Lewitzky, presenta a un deliciosamente exagerado Vincent Price como el maquiavélico Pachá cuyo dominio turco sobre los árabes es vencido por el coraje y el aire real de O’Hara.

⁶⁵ Véase el amplio tratamiento de esta película, estrenada solo unas semanas antes de que Polonsky fuera citado ante el Comité (HUAC), en Buhle y Wagner, A Very Dangerous Citizen: Abraham Lincoln Polonsky and the Hollywood Left (Berkeley: University of California Press, 2001), 146-55.

⁶⁶ Vuelve a amanecer presentaba a Mitchum como un vagabundo frente a Loretta Young, en un western fronterizo escrito por Waldo Salt (que también escribió las letras de diversas canciones de la película), a partir de un relato corto de Howard Fast sobre la “joven nación” de los Estados Unidos en crecimiento. En Hombres errantes estaba Mitchum como domador retirado de potros que da clases a un cabeza de chorlito interpretado por Arthur Kennedy y que se enamora de la mujer de su protegido, interpretada por Susan Hayward. La dirigió Nicholas Ray –justo antes del gran éxito de Ray Rebelde sin causa – y la escribió Carl Foreman.

⁶⁷ John Howard Lawson, Film in the Battle of Ideas (Nueva York: Masses & Mainstream, 1953), 50-61. Incluso aquí, el afligido Lawson exagera su análisis, o quizá perdona el tratamiento similar de temas de género de los compañeros de Hollywood e incluso de él mismo mientras se concentra en Kazan y otros

enemigos.

⁶⁸ Bosley Crowther apuntaba que en la novela (más divertida y picaresca que melancólica como la película), un dirigente sindical ateo de la localidad volvía a ver la luz por los acontecimientos milagrosos. “Miracle of the Bells”, The New York Times, 17 de marzo de 1948.

⁶⁹ Producida por Tagle-Lion Features y el autor de dibujos animados George Pal, The Great Rupert era una producción sentimental, de bajo costo, que no fue tratada bien por la crítica. Véase la reseña anónima de New York Times, 14 de abril de 1950.

⁷⁰ Pichel, “On the freedom of the Screen”, 3.

⁷¹ Ibid., 4.

⁷² “Después de eso”, dijo Bercovici, “todo el mundo en la ciudad quería mis guiones. Todo el mundo”. Entrevista de Leonardo Bercovici con Paul Buhle en Tender Comrades, 39.

⁷³ Más interesado que cualquiera de sus colegas (con la posible excepción de Abraham Polonsky) en los puntos de convergencia del psicoanálisis con el marxismo, Bercovici también se lanzó a hacer una adaptación de Henry James diferente de todas las demás. Una de las últimas películas del productor Walter Wanger antes de trasladarse al extranjero y huir de las relaciones con la izquierda, Viviendo el pasado (1947) estaba inspirada en Los papeles de Aspern, por cuyos derechos cinematográficos pagó Wanger, según se dice, 200.000 dólares. Fue una mala inversión y una película muy extraña, pero que provocaba una reacción con las relaciones entre memoria y culpabilidad.

⁷⁴ La vida privada de Bel Ami (1947), una película en blanco y negro sobre un amante especialmente imprudente en la Francia del siglo diecinueve, presentaba un lienzo del exsurrealista Max Ernst, “La tentación de San Antonio”, en color. Lewin financió un espectáculo de arte contemporáneo (prohibido en Boston) de diversos trabajos sobre el tema, incluidos cuadros de las surrealistas Leonora Carrington y Laura Tanning. El ayudante de dirección de la película era Robert Aldrich. El retrato de Dorian Gray, adaptación de una novela de Oscar Wilde, de nuevo usaba el color selectivamente, como efecto dramático, y ganó un premio de la Academia a la Mejor Fotografía en blanco y negro, con varias nominaciones adicionales. Fue el único éxito del escritor-director Lewin desde el

punto de vista financiero.

⁷⁵ En Danny, un niño huérfano de una granja, interpretado por Billy Driscoll, encuentra el mayor cariño que por otra parte no tiene, en la (literal) oveja negra – una agitadora nata que ve en Driscoll un alma gemela humana–, tanto como en su abuela, interpretada por Beulah Bondi. Ives, un vecino que corteja a Bondi, canta, rasguea la guitarra y ofrece su filosofía de andar por casa para la educación de Driscoll, mientras secuencias animadas expresan las fantasías y las esperanzas infantiles. La vergüenza del niño ante las fechorías de la oveja prepara a la ciudad para ver sus propios defectos y prepara el salto emocional del niño necesario para una conclusión satisfactoria. Burl Ives, tan importante en la izquierda durante estos años, se hizo testigo amistoso y se convirtió con éxito en una especie de icono nacional doméstico en televisión y en discos para niños. Véase Bosley Crowther, “Films”, The New York Times, 31 de enero de 1949.

⁷⁶ Maurice Rapf, Back Lot: Growing Up in the Movies (Lanham: Scarecrow Press, 1999), 134-35.

⁷⁷ Véase Maurice Rapf, entrevista con Patrick McGilligan, Tender Comrades, 520-26.

⁷⁸ Entrevista con Maurice Rapf, 522, aunque él contó la historia de forma ligeramente distinta en Rapf, Back Lot, 130.

⁷⁹ Irónicamente, Rapf fue de rebote desde Canción del sur a Cenicienta. Allí, insiste, consiguió hacer de la protagonista una “rebelde”, y de hecho lo es – apoyada emocionalmente por aquellos ratones, compañeros oprimidos miembros de la casa que se resisten al ascenso social además de la pura mezquindad de su madrastra y sus hermanastras–. Entrevista con Maurice Rapf, 522.

⁸⁰ Alfred Lewis Levitt entrevistado por Larry Ceplair, en Tender Comrades, 455.

⁸¹ “Edward Eliscu”, entrevistado por Patrick McGilligan y David Eliscu, Tender Comrades, 245. Véase también el reportaje de The New York Times sobre la polémica acerca de las dos Alicias: Bosley Crowther, “A Muchness of Alices”, 29 de julio de 1951, y Bosley Crowther, “The Screen in Review”, 30 de julio de 1951.

⁸² Kline tuvo otros pocos créditos y se le recuerda en privado por una comprensible amargura en el aparato cultural del Partido.

⁸³ El prólogo de esta película dice: “Esta es la historia de una ciudad, un chico y un equipo de béisbol”.

⁸⁴ Saturday’s Hero marcó prácticamente el final de la carrera de Lampell. Su telecomedia ganadora de un Emmy, Eagle in a Cage [Águila en una jaula] (1965), sobre el exilio de Napoleón, se convirtió en una película teatral, pero no consiguió relanzar su carrera. Véase la entrevista de Lampell con Paul Buhle en Tender Comrades, 391-403. Go, Man, Go! ha recibido una nueva vida por la televisión de cable, gracias a sus atletas de color; Saturday’s Hero hasta ahora no ha sido reestrenada y la hemos visto en la biblioteca del Congreso.

⁸⁵ Véase el tratamiento esclarecedor de Bedtime for Bonzo en Danny Peary, Cult Movies: The classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful (Nueva York: Gramercy Books, 1981), 230-32. Partidarios del gobernador de California Pat Brown exhibieron la película en las reuniones para recaudar fondos en 1966 como buscando un titular con el que defenderse del genuino cabeza de chorlito, candidato republicano y portavoz de la General Electric, Reagan. Estas proyecciones salieron mal porque el actor da la impresión de ser adorable, aunque la mejor acción (si bien no los mejores párrafos) pertenece sin duda al chimpancé. Los Levitt juntos, bajo el pseudónimo de Tom y Helen August, siguieron escribiendo argumentos semejantes para Disney, Zafarrancho en la universidad (1964) y The Monkey’s Uncle [El tío del mono] (1965).

⁸⁶ Julian Zimet, “Regarding the Horse Opera”, The Screen Writer 2 (Noviembre de 1946), 18.

⁸⁷ Rousseau, una descendiente indirecta de Jean Jacques Rousseau y prolífica escritora de wésterns para la Republic en los años cuarenta, puso en marcha una oficina de empleo en Hollywood después de ser incluida en la lista negra; nunca volvió a trabajar en el cine. Agradecemos a Robert Lees por esta información personal realizada en una entrevista en Los Ángeles en mayo de 1998.

⁸⁸ El mejor título de crédito de Viertel fue la escritura en colaboración con Dorothy Parker de Sabotaje. Robson, que había trabajado sin aparecer en los títulos de crédito con Robert Wise en el montaje de Ciudadano Kane, dirigió varias películas de terror en la década de 1940, entre ellas La isla de los muertos, pero también dirigió El ídolo de barro y Home of the Brave. Se puede pensar que la derrota de la izquierda le quitó a Robson su mordacidad. Peyton Place fue su mayor éxito. Tuvo un ataque fatal al corazón mientras rodaba la película de

acción El tren de los espías, en 1982, con un guion de su viejo amigo Abraham Polonsky, que tuvo que concluir él mismo la película más embarazosa en la que ningún director ni ningún guionista hubiera trabajado jamás.

⁸⁹ La versión televisiva de 1956 situaba a la latina Rita Moreno en el papel de princesa india; una serie de televisión, de 1956 a 1958 (con continuas reposiciones hasta 1960), presentaba al judío Michael Ansara en el papel de Jimmy Stewart. De vuelta de la lista negra, el mismo Albert Maltz escribiría Dos mulas y una mujer (1970), que daba a la actriz progresista Shirley MacLaine un papel de protagonista con un fuerte sesgo político y que también inspiró una serie de televisión.

⁹⁰ Foreman testificó de hecho en 1956 en la sesión ejecutiva del Comité de Actividades Antiamericanas, aunque al parecer no dio nombres y su inclusión en la lista negra no fue formal, pero sus días en Hollywood se habían acabado. Su trabajo cinematográfico posterior fue básicamente administrativo, como miembro del British Film Institute y productor de películas de acción sobre la II Guerra Mundial y comedias (también escribió varias de ellas) como si hubiera perdido el interés por otros temas. Su éxito como productor ejecutivo de Nacida libre (1966) supuso un punto de inflexión en los nuevos temas políticos emergentes.

⁹¹ Publicado como “The Tin Star”, Collier’s, 6 de diciembre de 1947.

⁹² También escribió The Clay Pigeon (1949), un relato oscuro sobre información y traición.

⁹³ Entrevista de Jean Butler con Paul Buhle y Dave Wagner, Tender Comrades, 166; véase también Lauren Rabinowitz, “Experimental and Avant-Garde Cinema in the 1940s”, en Thomas Schatz, Boom and Bust: American Cinema in the 1940s, History of the American Cinema, Vol. 6 (Berkeley: University of California Press, 1997), 445-60.

⁹⁴ Ensayo reeditado en Robert Warshow, The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture (Nueva York: Atheneum, edición de 1972), 149.

⁹⁵ Un reciente tratamiento premiado del episodio completo es el de James J. Lorence, The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America (Albuquerque: University

of New México Press, 1999).

⁹⁶ Foreman entrevistado en el documental de 1981 de la American Film Foundation, Carl Foreman, Words Into Image: Portraits of American Screenwriters. Transcripción 1-2. Que la influencia de Solo ante el peligro continúa se demuestra ampliamente con el impacto de la película sobre el director alemán Wolfgang Petersen (entre cuyas películas se encuentran La tormenta perfecta, Air Force One, el avión del presidente, Estallido y El submarino): Rick Lyman, “A Boy Shaped by High Noon”, The New York Times, 30 de marzo de 2001.

* N. de los T.: Juego de palabras intraducible cuyo significado aproximado es “Imitación a Twain”.

⁹⁷ Un ejemplo espléndidamente terrible fue escrito en colaboración y producido por Ben Maddow, un tardío y renuente testigo amistoso: una adaptación de El balcón (1963), protagonizada por un reparto de actores con inclinaciones sospechosamente izquierdistas como Shelley Winters, Peter Falk, Ruby Dee y los dos integrantes de la lista negra Lee Grant y Jeff Corey, junto con el joven vanguardista Leonard Nimoy. Winters interpreta a una madame que dirige una casa de mala reputación durante un levantamiento revolucionario; Falk es el general patrocinador loco, y Grant, una lesbiana confidente de Winters. Los estadounidenses obviamente no habían visto nada como esto procedente del mercado interno y estaba claro que no sabían cómo reaccionar, y los distribuidores tampoco.

⁹⁸ Norman Podhoretz, “Bellow at 85, Roth at 67”, Commentary 110 (julio-agosto de 2000), 39.

Epílogo

“Les habla Gene Kelly”, comienza la transcripción de “Hollywood vuelve a luchar”, la emisión radiofónica nacional del 26 de noviembre de 1947:

El Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso ha llamado a la palestra a algunas personas que han hecho sus películas favoritas. ¿Por casualidad han visto ustedes LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, la película que ganó siete premios de la Academia? ¿Les gustó? Bien, pues el productor de esa película, Samuel Goldwyn, ha sido citado. Comprendo que a los partidarios del comité antiamericano no les guste. ¿Les gustó? ¿Les subvirtió? ¿Les hizo antiamericanos? ¿Salieron de la película con el deseo de derrocar al gobierno?¹

A Kelly le siguió inmediatamente Lauren Bacall (“Les habla Bacall. ¿Han visto ya ENCRUCIJADA DE ODIOS? ¿Es buena?... El pueblo americano le ha concedido cuatro premios, pero el Comité ha dado a los hombres que la hicieron tres citaciones”). Joseph (“Joe”) Cotten, Peter Lorre, Danny Kaye, Richard Conte, Burt Lancaster, Robert Ryan (que habló en contra de que “el testimonio de locos y subversivos se aceptara y divulgara a la prensa como si fuera una verdad evangélica”), Robert Young, Van Heflin, Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lucille Ball, William Wyler (“Me gustaría poder hacer LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA en el Hollywood de hoy”), Fredric March, John Garfield, Frank Sinatra, Judy Garland y por último, pero no menos importante, Vincent Price. La futura estrella del terror anunció los nombres de otros que se unieron al Comité en apoyo de la Primera Enmienda pero que no se podían enumerar en una emisión de media hora. Entre ellos se encontraban Ava Gardner, Geraldine Brooks, Henry Fonda, Norwin [Norman] Corwin, Eddie Cantor, Katharine Hepburn, Cornel Wilde, Keenan Wynn, Benny Goodman, Rita Hayworth, Canada Lee, Margo y Gregory Peck.

Esta era una lista extremadamente modesta de los progresistas de Hollywood. No contenía escritores y solo un director –otros simpatizantes carecían evidentemente del poder de las estrellas– y ni mucho menos todos los actores

por las libertades civiles o con inclinaciones izquierdistas, sin duda porque algunos con una posición menos segura debieron declinar una exposición en potencia desfavorable².

Se desprende de las pruebas internas que los discursos radiofónicos habían sido escritos por Albert Matz, un detalle que se puede comparar con la escritura en la sombra de Dalton Trumbo de un discurso fundamental para las reuniones de las Naciones Unidas dos años antes en San Francisco: la primera vez, anticipando el triunfo (al final, el discurso no se utilizó); la segunda vez, en pura defensa. Frank Sinatra, que parecía haber roto con el Frente Popular durante la guerra de jurisdicciones de 1946, terminaba no obstante el programa de radio preguntando: “Si este comité [HUAC] consigue ahora luz verde del pueblo americano, ¿será posible hacer una emisión de radio como esta dentro de un año?” Está claro que no lo fue y no lo sería hasta el día que se clausuró el Comité en 1973, tras más de dos décadas de recusaciones legales.

Aun así, para nuestros propósitos, Gene Kelly había planteado algunas preguntas acertadas. ¿Pretendía el público estadounidense ver eliminada de la pantalla a la gente que había trabajado “en sus películas favoritas”? En la primavera de 1947, antes de que la lista del fiscal general de las asociaciones culturales, políticas y fraternales supuestamente subversivas fuera hecha pública por el gobierno y aceptada por una prensa ansiosa de dramatizar, la opinión pública estaba muy dividida. En Navidad, solo los tribunales podían salvar a la izquierda de Hollywood –un instrumento horrorosamente débil con Harry Truman, que ahora hacía los nombramientos de altos cargos judiciales.

La enojosa cuestión que siguió en el aire durante décadas, aparte de las habituales libertades civiles planteadas por el hecho de la lista negra, era si la retirada de los integrantes de la lista negra cambiaba realmente las cosas. Había cambiado a Hollywood la Amenaza Roja, y si era así, ¿cómo?

Más allá de las reivindicaciones de los derechos de la Primera Enmienda, la posición liberal “materialista” descansaba en los supuestos familiares (marxista, liberal o conservador) sobre el control de los medios de producción. Si los estudios controlaban el contenido, entonces, ¿cómo era posible que los comunistas (o cualquier otro) hubieran comunicado al público mensajes indeseados por los ejecutivos? Esta historia que venía de lejos había adquirido, hacía poco tiempo, un nuevo significado con la revelación de que aparte de las operaciones del FBI, la CIA infiltró a sus propios representantes en los estudios,

ocupados en un proceso de consultas reconocido en la correspondencia privada de los ejecutivos de la Paramount y la MGM³.

La intervención de la CIA, en contraste con las actividades a largo plazo de los funcionarios del FBI y del retroceso a la década de 1930 de la prensa Hearst y de los columnistas de cotilleo en su táctica de acoso al rojo, llegaba en apariencia tarde y era poco probable que transformara a la industria en decadencia. Aun así, los comunistas no estaban equivocados al pensar que la prohibición era una operación ordenada desde los niveles más altos del aparato de seguridad del estado. El estilo Hollywood de represión no tenía nada que ver con un fascismo estadounidense, como muchos en la izquierda (y otros fuera de sus filas, especialmente los refugiados del fascismo europeo) temieron durante los últimos años de la década de 1940 y los primeros de la de 1950; pero fue descarado a la vez que sutil y generalizado, mucho más inequívoco desde el punto de vista cultural que la temida Amenaza Roja de 1919 a 1921 y bastante más prolongado.

Lo que los supuestos nuevos poderes de Hollywood no podían hacer era atraer a los espectadores. El acelerado descenso de asistencia comenzó en 1948, años antes incluso de que el 20 por ciento de la población urbana y más concentrada poseyera aparatos de televisión. La asistencia continuó disminuyendo durante la década a menudo descrita como la peor de la historia del cine estadounidense, y para el momento que recobró terreno, la televisión se había hecho omnipresente.

La historiadora Lary May sugiere que desde finales de la década de 1940 en adelante, prácticamente “todas las diversiones que tienen sus raíces en los años treinta comenzaron un brusco declive”, un proceso marcado por la creación de barrios residenciales, la asimilación étnica a una identidad común “blanca”, un consumismo familiar privatizado y una búsqueda permanente de seguridad⁴. Es más difícil comprender qué volvió a atraer al cine a las multitudes una o más décadas después, pero seguramente May tiene razón al decir que la especial atracción de un público más joven por las nuevas estrellas indicaba muy a menudo una estética de rebelión. Todo comenzó cuando se desintegró el antiguo sistema. Marlon Brando (que debutó en la pantalla con *Hombres*, James Dean guiado en *Rebelde sin causa* por el director Nicholas Ray, con Clifford Odets en el plató como asesor de Ray), Montgomery Clift (cuyo momento más glorioso había sido el protagonista de *Un lugar en el sol*), y otros a los que seguirían los iconos rebeldes Warren Beatty, Dustin Hoffman, Jane Fonda, etc. No es que Doris Day, Fabian o la interminable sucesión de caras y cuerpos bonitos representase un papel menor en el carisma de estrellas, sino que el regreso de la

vanguardia puso a Hollywood de nuevo en el mapa del espectáculo⁵.

Los herederos de los escritores de la lista negra –en la década de 1960 y 1970, retornados en gran parte, incluidos un puñado de actores destacados– encontraron su hueco en el personaje y circunstancias siempre nuevas del marginado. También llevaron a cabo aquellos personajes (feministas descaradas, afroamericanos y otras minorías raciales bien desarrolladas, gays y lesbianas) cuyos papeles habían sido tratados de forma inadecuada en las generaciones anteriores.

A finales de la década de 1950 (y mucho más en los diez años siguientes), los críticos de The New York Times comenzaron a redimir uno a uno a los infractores de éxito y talento de la lista negra en busca de las películas de “relevancia social” que los críticos pudieran admirar. El Times algunas veces tomaba la delantera, pero casi siempre seguía a la Academia, cuyos miembros parecían ansiosos de hacer una declaración de intenciones sin reanudar las pasadas controversias políticas. A veces, fragmentos de la historia perdida reaparecían en un discurso de aceptación o en la cobertura de un periódico de una entrega de premios, con la observación casual de que Fulano no “había trabajado” o solo lo había hecho en el extranjero, durante una docena de años o más⁶. Rara vez algo así hizo resucitar la historia. Quizá los aspirantes a que se olvidase su pertenencia a la lista negra y los combatientes de la Guerra Fría un tanto escarmentados compartieron una casi conspiración de silencio.

Y el tiempo pasó, con la mayoría de las carreras profesionales y muchas de las vidas de los infortunados en suspenso o simplemente destrozadas y siendo su legado un misterio. Se podía concluir que el jurado sigue al margen de la repercusión de la izquierda en Hollywood antes de la lista negra, excepto que el jurado ha continuado todas estas décadas posteriores siendo prácticamente inexistente. A lo sumo, la historia de las películas ha sido recuperada con un artista cada vez, en el peor de los casos, o ni siquiera eso, mientras que centenares de las películas en cuestión continúan obteniendo grandes audiencias en televisión y sus críticas más útiles en los sucintos comentarios de la revista “TV Week” o en las sinopsis de referencia en la prensa.

Por esa razón, los primeros juicios han parecido hasta hace muy pocos años estar detenidos en el tiempo. Ansiosos por utilizar la ocurrencia de Billy Wilder sobre los Diez de Hollywood (“Solo uno de ellos tenía talento. El resto solo eran hostiles”), los anticomunistas rencorosos intentaron desde el principio despachar

la enrevesada cuestión rechazando a los escritores de izquierdas como proveedores de mal gusto.

The Vital Center [El centro vital] (1949) de Arthur Schlesinger, Jr., un documento emblemático del entusiasmo liberal por la Guerra Fría, dedicaba poco espacio pero mucha animosidad a la izquierda de Hollywood. En un capítulo sobre “el reto comunista a los Estados Unidos”, el autor intentaba demostrar el carácter totalitario del alcance cultural del Partido identificando las tendencias e instituciones de los lejanos años treinta como “literatura proletaria” y el Congreso de Escritores Estadounidenses para luego centrarse repentinamente en la controversia de Maltz⁷. Concluía con una generalización excesiva sobre la izquierda de Hollywood y la sugerencia de que en el proceso de corrupción del artista, el comunismo le obligaba (a él o ella) a expresar solo opiniones oficiales: “de este modo el control político directo estrangula al artista serio o le hace astuto y desleal”. Albert Maltz, John Howard Lawson, Alvah Bessie, Dalton Trumbo y los otros compañeros de viaje, escritores exproletarios van a Hollywood y se convierten en escritorzuelos de películas”, haciendo de Hollywood “un ambiente particularmente favorable para la propagación del comunismo”⁸.

Schlesinger advertía que el guionista estaba tan movido por la culpabilidad de ganar mucho dinero que “cree que puede conseguir indulgencias participando en el movimiento comunista”, con el resultado de una doble corrupción, “... una crítica corrupta y un arte corrupto”, no una simple creación de películas mediocres, sino un “peligroso ataque al tejido moral de la cultura estadounidense” al extender la influencia comunista “hacia estándares artísticos más rebajados y moderados en una dirección seudodemocrática”⁹.

Por supuesto, Schlesinger había marcado la baraja desde la primera mención de los guionistas reales. Pocos de ellos habían sido anteriormente novelistas “proletarios” del Frente Popular, aunque muchos habían sido indiscutiblemente, desde el punto de vista personal, escritores de ficción y proletarios. Evidentemente, Schlesinger no había escogido al azar a ganadores de Óscar con su reputación empañada y otros reconocidos talentos como Donald Ogden Stewart, Sydney Buchman, Abraham Polonsky, Robert Rossen o Ring Lardner, Jr. Quizá, como tantos otros intelectuales estadounidenses con preocupaciones políticas y literarias, no sabía mucho sobre la escritura en Hollywood, pero estaba absolutamente decidido a apuntarse un éxito político¹⁰. Medio siglo después, en una mediatubunda autobiografía, recordaba el nombre de muchas de

las películas de su juventud sin omitir aquellas escritas por las futuras víctimas, políticamente repugnantes de la lista negra¹¹. Quizás había cambiado de opinión; lo más probable es que simplemente nunca se había fijado en los títulos de crédito de los guionistas hasta que la Guerra Fría provocó su atención y luego volvió a las andadas en las décadas posteriores.

En 1949, Schlesinger escribió en una nota al pie de página la frase verdaderamente mortal. No “deseaba insinuar que se aprobara la solicitud del Comité de Actividades Antiamericanas”, pero a la vez que exhortaba a todos los lectores de su libro a cooperar en todas partes con el FBI, describía con ironía maliciosa la respuesta de la industria cinematográfica, que “alzándose con un insólito espasmo de nobleza moral, lanzó a la tempestad [a los guionistas comunistas]”¹². Había encontrado la forma de señalar con desdén simultáneamente al comercialismo y a la izquierda de Hollywood, rematando la discusión. Si el sistema de estudios era tan corrupto como muchos creían, entonces se desprendía que los comunistas dentro de él eran doblemente corruptos debido al apoyo a Rusia y no merecían ninguna simpatía. Ellos mismos se habían buscado la lista negra¹³. Como dijo unos años después un ejecutivo del invento de Schlesinger, American Committee for Cultural Freedom [Comité estadounidense por la libertad cultural], en Hollywood no se había producido ninguna violación de la “libertad cultural”: el “pueblo estadounidense” había elegido solamente vomitar a los partidarios de sus enemigos¹⁴.

Part of our Time [Parte de nuestro tiempo] (1955) de Murray Kempton coronaba esta prominente escuela de pensamiento ostensiblemente liberal insistiendo en que los escritores eran unos absolutos mediocres cuyos esfuerzos de escritura “no habían tanto violado su esencia como encontrado su propio nivel”¹⁵. Un juicio tan radical, que se extendía desde el menos dotado hasta los ganadores de Premios de la Academia y a aquellos cuyo trabajo había sido elogiado por su brillantez artística, sugería un interesante precedente. Lawson, que estaba trabajando sin interrupción y aparentemente con un prestigio en aumento hasta que comenzaron las vistas del Comité y continuaron de forma intermitente de ahí en adelante, pudo contar la extraordinaria Llanto por la tierra amada (1951) sin mencionar el trabajo bajo cuerda más reciente. A pesar de todo, en opinión de Kempton, por lo que más destacaba Lawson era por ser alguien que “hacía mucho tiempo había dejado de interesar a nadie salvo a los ladrones de tumbas y al Comité de Actividades Antiamericanas”¹⁶. ¿Cuánto tiempo era mucho tiempo? ¿Con qué frecuencia un novelista (o un periodista

como Kempton) necesitaba entregar un best seller elogiado por la crítica, el equivalente a un triunfo de un guionista, para estar más que pasado de moda?

Para ser justos, a finales de la década de 1960, Kempton repudió básicamente la acusación particular de hipocresía que había hecho contra los Diez de Hollywood por negarse a confesar su posición política. Admitiendo que si bien la retórica de los integrantes de la lista había sido “inferior a su causa”, sin embargo, “ellos hicieron lo que pudieron con lo que les quedaba de lenguaje y dignidad, y... lo hicieron mejor que nosotros”¹⁷. Esto es, mejor que aquellos que se quedaron al margen, a salvo con los ganadores, lanzando imprecaciones, políticas, estéticas o de otro tipo.

Y aun así Kempton no había tocado fondo. Hacía mucho que el daño estaba hecho cuando el columnista, sin duda apesadumbrado por la lentitud de los anticomunistas liberales en oponerse a la Guerra de Vietnam (y también por la implicación de liberales destacados en sus primeras y decisivas fases de escalada y la conversión al conservadurismo más duro por parte de algunos de los más prominentes) hizo esta afirmación. Pero la nube de la pretendida falta de valía estética de los miembros de la lista que suscitó críticas muy serias sobre Hollywood se hizo más densa realmente en la época siguiente.

El noviazgo de los académicos y de la industria cinematográfica, simbolizada de forma temprana en el Hollywood Quarterly, terminó en algo semejante a un largo juicio de separación, aunque no de divorcio. Los que habían escrito de forma seria sobre el cine (al menos que tuvieran buenas relaciones, como Dwight McDonald, que escribía en las páginas de Esquire), especialmente los empleados en la industria, no tenían alicientes y, si eran de izquierdas, ninguna posibilidad de continuar la discusión. Las relaciones alcanzaron su punto más bajo a finales de la década de 1950, cuando los organizados “intelectualoides militantes” (por tomar prestada una frase de Schlesinger) del bando intelectual de la Guerra Fría comenzaron a experimentar su propia disolución¹⁸. De todos modos, con los Rojos de Hollywood desaparecidos sin contratiempos, la Unión Soviética desacreditada en Hungría y la detente a la vuelta de la esquina, había bastante menos que discutir sobre este tema. La primera pareja, formada por John y Jacqueline Kennedy, ignorando las amenazas de un boicot de la Legión Americana, asistió al estreno en Washington de Espartaco, que rescataba a Dalton Trumbo de la lista negra.

Para el Hollywood corporativo y sus amigos políticos, en la década de 1960 la

preocupación mayor se había vuelto la acelerada exportación de productos estadounidenses. La defensa contra las amenazas de subversión había perdido su relevancia y no solo porque los miembros de la lista habían prácticamente desaparecido. Los entrecanos combatientes de la Guerra Fría, aunque no los conservadores más endurecidos, una vez más urgieron la separación del arte o cultura de Hollywood de la censura política. Pero la rebelión cultural solo acababa de empezar.

En la esfera de la educación superior que se expandía con rapidez y adquiría pujanza gracias a los dólares de los impuestos, las investigaciones cinematográficas académicas comenzaron a gran escala. Los nuevos estudiosos, con muy escasas excepciones, se abstuvieron de trabajar sobre los miembros de la lista o trataban a la izquierda de Hollywood, si acaso limitándose exclusivamente a la lista de los Diez de Hollywood. Quedaban todavía décadas para un trabajo riguroso en esta dirección.

El difícil regreso de la izquierda es un tema más adecuado para otro libro. Las conclusiones de Ring Lardner, Jr., a mediados de la década de 1970 son no obstante exactas y probablemente universales. La lista negra, escribió, había “arruinado decenas de carreras y unas cuantas vidas, pero allí estábamos bastantes que habíamos sobrevivido para crear otra amenaza subversiva completamente nueva para el contenido de las películas americanas”. Aquella erosión “que hasta ahora es invisible a simple vista, es el camino que preferimos”¹⁹. Que los retornados intentaran no ser reconocidos como parte de un entorno sino solo como escritores individuales (o directores, o actores, o montadores, entre otros técnicos) estaba ligado indudablemente a la necesidad de pasar desapercibidos, incluso un cuarto de siglo después de la aparición de la lista. Pero quizá sugiere también algo de un significado más amplio.

La represión de la posguerra y la caída del Frente Popular convirtieron a los futuros miembros de la lista negra, según la frase humorística de Walter Bernstein, en “marxistas desorganizados”, sin refugio institucional, pero que seguían albergando en sus corazones un sincero sentimiento por la mayoría de las causas que habían apoyado durante toda su vida adulta²⁰. Aunque habían perdido su ilusión por la Unión Soviética, habían abrazado sin problemas otros planteamientos obvios desde el antirracismo, el resurgir obrero y la liberación de las mujeres hasta los sentimientos ecológicos y pacifistas. Entre ellos, los más entusiastas reconocían que aunque los antiguos puntos de vista sobre la “lucha por el contenido” seguían teniendo importancia, también tenían que adoptarse

otras estrategias para expandir el potencial del arte cinematográfico. La televisión, al menos hasta la década de 1960, fue con más frecuencia que el cine su principal salida (habitualmente, aunque no siempre, con seudónimo)²¹.

Quizá el humanismo de las películas de Martin Ritt representó de forma más literal las políticas cinematográficas de otras silenciadas y la estética directa que otras hubieran empleado con seguridad. Incluido como actor en la lista negra, regresó como director de éxito a finales de la década de 1950, dirigió comedias con inquietudes sociales, películas de mujeres en dificultades pero apasionadas (Loca), obreros sublevados (Norma Rae), películas que apoyaban el orgullo negro y criticaban el racismo en la sociedad (El largo y cálido verano, La gran esperanza blanca), películas de niños y animales (La sombra de un campeón) e ineludiblemente películas contra la lista negra (La tapadera). Reducida a un microcosmos, esta fue la evolución posterior de lo que el grupo más amplio había siempre imaginado.

El arte superior de Joseph Losey y Jules Dassin, que incluía intentos de recuperar las tradiciones teatrales desde la tragedia griega a la ópera y a las versiones de los dramas contemporáneos más importantes, sugería una dimensión casi inconcebible en 1940 (apenas imaginada en 1950, con el realismo poético de El pan nuestro de cada día y la M americana) poco probable de realizar en Hollywood. En medio del pop izquierdista y el arte de altura, el trabajo ejemplar de Waldo Salt, guionista de tesoros posteriores a la lista como Cowboy de medianoche y El día de la langosta, junto con el de Ring Lardner, Jr., que escribió el guion de M*A*S*H, podía considerarse sin problemas representativo de otros. Los supervivientes querían hacer arte y marcar una diferencia; a pesar de los grandes obstáculos en contra, no solo las políticas pasadas, sino su avanzada edad, lo hicieron bien.

Abraham Polonsky, antiguo conferenciante universitario sobre modernismo literario y prácticamente el único entre los cineastas que consiguieron poner por escrito sus puntos de vista estéticos, afirmaba que intentaba conseguir realismo – roto ya su hechizo por el arte cinematográfico—. Quizá un objetivo semejante solo podía haberse logrado en la década posterior a la II Guerra Mundial, antes de que desapareciera el contacto de la mayoría de los cineastas radicales con la clase obrera judía de su juventud. Quizá sus esperanzas se estén cumpliendo ahora en películas como The Majestic (2001), cuyo protagonista es un integrante de la lista negra interpretado por Jim Carrey que se gana el cariño de ¡Lawson!, una pequeña ciudad de California, por su coraje para enfrentarse al Comité. En

cualquier caso, prolongar el antiguo desprecio por el trabajo de la izquierda de Hollywood confirmaría una indiferencia hacia la historia íntima de muchos de los espíritus más creativos del medio y perjudicaría seriamente las perspectivas de un cine diferente hoy y en el futuro.

Notas al pie

¹ Señalado “1.30 a 2.00 p.m., copia para Artie Shaw”. Documentos de Albert Maltz, State Historical Society of Wisconsin.

² Excluyendo en particular a las dos docenas de comunistas o antiguos comunistas como Anne Revere, Howard da Silva, Will Geer o Larry Parks que seguían actuando, aunque la mayoría como actores de reparto, podían haber sido menos famosos que los escuchados o nombrados en la emisión. También es interesante que algunos no comunistas que estaban en la lista negra estrictamente por sus posiciones a favor de las libertades civiles –es decir, falta de inclinación por testificar en contra de amigos y antiguos colegas– incluían a Marsha Hunt y Jane Wyatt, Lauren Bacall, que contaba con la familiaridad del público, no utilizaba aquí su apellido.

³ Lary May, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 203. May cita información en los archivos de C. D. Jackson, desenterrados por las investigaciones de la Ley de Libertad de Información. Frances Stonor Saunders encontró más. Su revelador libro, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (Nueva York: The New Press, 2000), 288-97, apunta a los exhaustivos esfuerzos de la CIA en Hollywood y la financiación de *Rebelión en la granja*, en dos versiones con un metraje bastante distinto, uno para el público británico y otro para el estadounidense.

⁴ May, *The Big Tomorrow*, 224.

⁵ Mientras tanto, la televisión recuperó en gran parte los temas y el tratamiento de las películas de mujeres de la década de 1930. Los incluidos en la lista negra generalmente eran excluidos del medio, al menos con su propio nombre. Sin embargo, aproximadamente una docena de integrantes de la lista negra escribió de forma prolífica para la televisión y sus firmas en los títulos de crédito (unas veces camufladas y otras sin camuflar) incluían *Danger* [Peligro], *You Are There* [Estás ahí], *The Danny Thomas Show* [El programa de Danny Thomas], *La ciudad desnuda*, *Las aventuras de Robin Hood*, *77 Sunset Strip*, *Have Gun Will*

Travel, East Side/West Side, El fantasma y la señora Muir, The Donna Reed Show [El programa de Donna Reed], The Dick Van Dyke Show [El programa de Dick Van Dyke] y una serie de programas familiares estándar, incluidos Lassie, Flipper y Daktari, además de muchos programas antológicos dramáticos de la década de 1950 y algunas películas hechas para televisión de la década de 1970.

⁶ Millard Lampell, “Creo que debo mencionar que estuve incluido en la lista negra”, The New York Times, 3 de agosto de 1966, fragmentos de un discurso en los premios Emmy que recibió por Águila en una jaula, para el espectáculo del Hallmark Hall of Fame (más tarde vuelto a lanzar en teatro). Esta fue la declaración más dramática sobre la lista negra desde el guion de Espartaco de Trumbo y la más importante para los escritores menos conocidos, que habían tenido más dificultades para volver a trabajar con su propio nombre.

⁷ Arthur Schlesinger, Jr., The Vital Center (Boston: Little, Brown 1949), 122-123.

⁸ Ibid., 125.

⁹ Ibid., 125-26.

¹⁰ ¿Habríamos conocido a los Rojos de Hollywood no identificados entre los Diez de Hollywood? Dejando a un lado la posible ayuda del FBI, cuya fuerza de investigación alabó mucho en la época, Schlesinger era conocido como el experto de la revista Life sobre comunismo americano. Es de suponer que tenía acceso a información sobre aquellos escritores que participaron en acontecimientos del Frente Popular y, si lo deseaba, a un conocimiento considerablemente más íntimo.

¹¹ Estas incluían Nacida para pecar, El hombre delgado (basada en la narración del odiado Hammett), Sueños de juventud, No olvidarán, Racket Busters, El alcalde del infierno y, más especialmente, Casablanca, su favorita muy especial. Véase Arthur Schlesinger, Jr., A Life in the Twentieth Century: Innocent Beginnings, 1917-1950 (Boston: Houghton Mifflin, 2000), 141, 148, 285.

¹² Schlesinger, The Vital Center, 125 ss.

¹³ Medio siglo después, enfurecido con la polémica alrededor del posible Premio de la Academia a Éxito de Toda una vida, que se iba a conceder a Elia Kazan, Schlesinger repitió esta posición: los incluidos en la lista negra, culpables de

comunismo, ni habían tenido un apoyo moral en el que sostenerse, ni el cine americano sufrió por su ausencia. Arthur Schlesinger, Jr., “Hollywood Hypocrisy”, The New York Times, 28 de febrero de 1999.

¹⁴ Sol Stein, Borrador de una declaración, 1955 [no hay mes ni día anotados], en American Committee for Cultural Freedom Papers, Tamiment Library, Universidad de Nueva York. Este borrador de una declaración fue preparado en apoyo de las futuras investigaciones de AFTRA, el sindicato de actores. Protestando por las diversas medidas de represión cultural en el Bloque del Este (y algunas veces en otros sitios, aunque muy raramente en países aliados de los Estados Unidos), el CCF y el ACCF no hicieron pública ninguna denuncia contra las investigaciones del HUAC y la posterior creación de la lista negra en la industria del espectáculo en los Estados Unidos; por el contrario, sus dirigentes recomendaron una mayor vigilancia. Arthur Schlesinger, Jr., y varios otros, retractándose de su anterior posición, renunciaron a la nueva campaña. Documentos consultados con el permiso de Daniel Bell.

¹⁵ Murray Kempton, Part of Our Time: Some Ruins and Monuments of the Thirties (Nueva York, Simon & Schuster, 1955), 184.

¹⁶ Ibid., 184.

¹⁷ Murray Kempton, “The Limits of Irony”, The New Republic, 15 de abril de 1968, 34.

¹⁸ Véase Schlesinger, Jr., “The Highbrow in American Politics”, Partisan Review 19 (Marzo-Abril, 1953), 157-65, y en el mismo ejemplar, un antiguo intelectual trotskista, Harvey Swados, “Popular Taste and ‘The Caine Mutiny’”, 248-56. De nuevo, ironía: Swados atacaba una película dirigida por el testigo amistoso Dmytryk, cuya apostasía de la izquierda (y fidelidad a los supuestos valores estadounidenses) la Partisan Review poco antes había aplaudido con fuerza. Al novelista Swados se le conocería más por su descripción de la vida de la clase obrera, mientras que los guionistas que se acercaron más a la descripción de la vida de la clase obrera en el cine fueron erradicados, aparentemente para su satisfacción.

¹⁹ Ring Lardner, Jr., The Lardners: My Family Remembered (Nueva York: Harper-Colophon, 1976), 354.

²⁰ Gracias a Walter Bernstein por una entrevista con Paul Buhle en Nueva York,

en 1995, aportando estas interpretaciones y otras.

²¹ La mejor descripción de la participación de los escritores de izquierdas durante las décadas de 1950 y 1960 en los programas dramáticos de televisión se encuentra en Walter Bernstein, *Inside Out: A Memoir of the Blacklist* (Nueva York: Knopf, 1996), 207-79. Gracias también a los escritores de éxito de televisión Al Ruben, Eddie Adler y Al Brenner, ninguno de ellos citados en la lista negra, por las entrevistas con Paul Buhle y David Wagner en Nueva York y Hollywood, 1995-1998, sobre su trabajo en diversos programas dramáticos. Entre estos se encontraban *Have Gun Will Travel*, *Los defensores*, *Las enfermeras* y *East Side/West Side*. Un futuro libro tratará con detalle este y similares trabajos para la televisión escritos por Adrian y Joan Scott, Abraham Polonsky, Walter Bernstein, Robert Lees, Frank Tarloff, Ring Lardner, Jr., y otros.